REVISTA DE ESTUDOS DE TEATRO E ARTES PERFORMATIVAS

SINAIS DE CENA

SÉRIE III NÚMERO 5

PERFORMING ARTS AND THEATRE STUDIES JOURNAL

SINAIS DE CENA

REVISTA DE ESTUDOS DE TEATRO E ARTES PERFORMATIVAS
PERFORMING ARTS AND THEATRE STUDIES JOURNAL
SÉRIE III, NÚMERO 5

A revista *Sinais de Cena* foi fundada em 2004 por Carlos Porto, Luiz Francisco Rebello, Paulo Eduardo Carvalho e Maria Helena Serôdio, que a dirigiu até 2014. Durante esses dez anos manteve uma periodicidade semestral (junho e dezembro). Até ao número 10 (dezembro de 2008) foi editada pela Campo das Letras. A publicação dos números 11 (junho de 2009) a 22 (dezembro de 2014) esteve a cargo da Húmus. Os cinco números da série II, dirigida por Rui Pina Coelho sob a chancela das edições Orfeu Negro, foram publicados entre junho de 2016 e abril de 2021. A presente série III tem início em setembro de 2022, com direção de Marta Brites Rosa.

PROPRIEDADE PROPRIETY
CET (Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)
APCT (Associação Portuguesa de Críticos de Teatro)

DIREÇÃO HONORÁRIA HONORARY EDITOR
MARIA HELENA SERÔDIO

DIREÇÃO EDITOR
MARTA BRITES ROSA

DIREÇÃO EXECUTIVA EXECUTIVE BOARD
FILIPE FIGUEIREDO | GUSTAVO VICENTE | LICÍNIA FERREIRA | PAULA GOMES MAGALHÃES

CONSELHO EDITORIAL EDITORIAL BOARD
ANA CLARA SANTOS | ANDRESA FRESTA MARQUES | BRUNO SCHIAPPA | CATARINA FIRMO | COSIMO CHIARELLI | EMÍLIA COSTA | EUNICE TUDELA DE AZEVEDO | FÁBIO BELÉM | JOANA D'EÇA LEAL | MARIA JOÃO BRILHANTE | PEDRO MANUEL | RITA MARTINS | RUI PINA COELHO | TERESA FARIA

CONSELHO CIENTÍFICO SCIENTIFIC COUNCIL
ALEXANDRA BALONA Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa, Portugal | **ALEXANDRA MOREIRA DA SILVA** Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris III, França | **ANA BIGOTTE VIEIRA** Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CET – FLUL), Portugal | **ANA PAIS** ICNOVA, FCSH (Instituto de Comunicação da NOVA, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas), Universidade NOVA de Lisboa, Portugal | **CHRISTINE ZURBACH** Universidade de Évora, Portugal | **CHRISTOPHER BALME** Ludwig Maximilians – Universität München, Alemanha | **CLÁUDIA MADEIRA** ICNOVA, FCSH (Instituto de Comunicação da NOVA, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas), Universidade NOVA de Lisboa / Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CET - FLUL), Portugal | **DANIEL TÉRCIO** Universidade de Lisboa, Portugal | **DIANA DAMIAN-MARTIN** Royal Central School of Speech and Drama, Reino Unido | **ELEONORA FABIÃO** Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil | **FERNANDO MATOS OLIVEIRA** Universidade de Coimbra, Portugal | **FRANCESCA RAYNER** CEHUM - Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, Portugal | **IVAN MEDENICA** University of Arts in Belgrade, Sérvia | **JOÃO CARNEIRO** APCT/Semanário *Expresso*, Portugal | **JORGE LOURAÇO FIGUEIRA** Centro de Estudos Interdisciplinares – CEIS20 / Universidade de Coimbra, Portugal | **JORGE PALINHOS** Escola Superior Artística do Porto, Portugal | **JOSÉ MARIA VIEIRA MENDES** Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CET – FLUL), Portugal | **JOSÉ OLIVEIRA BARATA** Universidade de Coimbra, Portugal | **LUIZ FERNANDO RAMOS** Universidade de São Paulo, Brasil | **MARIA DELGADO** Royal Centre School of Speech and Drama of University of London, Reino Unido | **MARKUS WESSENDORF** Departamento de Teatro e Dança, Universidade do Hawai, EUA | **MIGUEL FALCÃO** Escola Superior de Educação de Lisboa do Instituto Politécnico de Lisboa (ESELx–IPL) / Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CET– FLUL), Portugal | **NUNO CARINHAS** Pintor, cenógrafo, figurinista e encenador, Portugal | **PAUL SPENCE** King's College London, Reino Unido | **PAULO FILIPE MONTEIRO** ICNOVA, FCSH (Instituto de Comunicação da NOVA, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas), Universidade NOVA de Lisboa, Portugal | **ROSSANA DELLA COSTA** Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil | **SANDRA PIETRINI** Università di Trento, Itália | **TRISH REID** University of Reading, Reino Unido | **VERA COLLAÇO** Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil

COLABORARAM NESTE NÚMERO CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE
ALEXANDRA MARINHO DE OLIVEIRA | ANA CAROLINA GOMES | ANA ISABEL VASCONCELOS | ANDRELISE GAUTÉRIO SANTORUM | ARIADNE NUNES | BRUNA TCHALEKIAN | BRUNO MINISTRO | DAVID ANTUNES | FÁBIO BELÉM | FILIPE FIGUEIREDO | FRANCESCA RAYNER | GABRIELLA RODRIGUES | HELENA FERREIRA | HELENA SIMÕES | HENRIQUE LAURENTINO | JOSÉ PEDRO SOUSA | MAÍRA SANTOS | MARIA JOÃO BRILHANTE | MARTA BRITES ROSA | MICHAEL GREER | MITSUKO ANTUNES | OHANNA PEREIRA | PAULA GOMES MAGALHÃES | RAFAEL FERREIRA | RITA ROCHA | RUI PINA COELHO | RUI TAVARES DE FARIA | SARA RODRIGUES DIOGO | TIAGO IVO CRUZ

Os artigos publicados, bem como a opção de seguir o Acordo Ortográfico de 1945 ou de 1990, são da responsabilidade dos seus autores.

REDAÇÃO EDITORIAL OFFICE
CET – CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA
http://www.ceteatro.pt
sinaisdecena@gmail.com

DESIGN GRÁFICO E PAGINAÇÃO
GRAPHIC DESIGN AND LAYOUT
MARTA ANJOS

REVISÃO EM LÍNGUA PORTUGUESA
PORTUGUESE PROOFREADING
PEDRO CEREJO

PERIODICIDADE PERIODICITY
Anual Annual

ISSN 1646–0715

SINAIS DE CENA III.5
Junho de 2026 June 2026

ÍNDICE
INDEX

EDITORIAL

010 MARTA BRITES ROSA
O teatro na construção da memória ou vice-versa

TEATRO, REVOLUÇÃO E A CONSTRUÇÃO DA DEMOCRACIA

THEMATIC DOSSIER

DOSSIÊ TEMÁTICO

COORDENAÇÃO
ARIADNE NUNES
JOSÉ PEDRO SOUSA

024 ARIADNE NUNES
JOSÉ PEDRO SOUSA
Introdução

032 TIAGO IVO CRUZ
O teatro e a autodeterminação cultural após a Revolução

078 SARA RODRIGUES DIOGO
Teatro amador e intervenção cultural no Torrão (1944–1982): a obra de Vicente Rodrigues entre ditadura e democracia

110 HELENA GONÇALO FERREIRA
Igualdade, diversidade e inclusão nas práticas teatrais e performativas: desafios e resistências na construção de uma democracia cultural

142 ANA CAROLINA GOMES
Agora falam elas e de cá de baixo: Revolução!

176 RAFAEL FERREIRA
Do hospital de Charenton ao cabaré da Mamacita: política e corpos dissidentes no Brasil bolsonarista

216 GABRIELLA RODRIGUES
Liberdade, liberdade: da ditadura brasileira ao 25 de Abril

248 BRUNA BORBA DE ARAUJO TCHALEKIAN
MITSUKO APARECIDA MAKINO ANTUNES
60 anos de *Morte e vida severina* (1965), 60 anos de TUCA: movimento estudantil, articulação coletiva e formação

278 RUI TAVARES DE FARIA
Paródia e denúncia em *O encoberto*, de Natália Correia

302 HENRIQUE LAURENTINO
A mãe, de Brecht, na Comuna em 1977: narrativas de uma revolução

330 FÁBIO BELÉM
Bastidores e transformações: a correspondência do Teatro da Cornucópia na transição para a democracia (1973–1978)

360 BRUNO MINISTRO
Censura e revolução em *Um auto para Jerusalém* de Mário Cesariny: escrita, edição e representação

INTERVIEW

NA PRIMEIRA PESSOA

396 ARIADNE NUNES
MARTA BRITES ROSA
Luís Lucas:
“Est-ce que je peux essayer une chose?”

PORTFOLIO

PORTEFÓLIO

464 FILIPE FIGUEIREDO
PAULA GOMES MAGALHÃES
Comuna – Teatro de Pesquisa:
a fotografia em tempos de transformação

CRITICAL ESSAYS

PASSOS EM VOLTA

COORDENAÇÃO
CATARINA FIRMO
RITA MARTINS
JOANA D’EÇA LEAL
RUI PINA COELHO

542 MAÍRA SANTOS
Told by my mother: love and political resistance in the dance of Ali Chahrour

554 RITA ROCHA
Luta armada ou como a violência pode surgir e onde ela pode levar

566 OHANNA PEREIRA
Inteligência artificial e artes da cena: intersecções e ambivalências

576 FRANCESCA RAYNER
Dog bless all the kings and queens and all the inbetweens

584 RUI PINA COELHO
Para um reencantamento do mundo

BOOK REVIEWS

LEITURAS

COORDENAÇÃO
TERESA FARIA
EMÍLIA COSTA

610 RUI PINA COELHO
A crítica de teatro de Maria Helena Serôdio na revista *Sinais de Cena*

626 MARIA JOÃO BRILHANTE
William Shakespeare por Maria Helena Serôdio: enfrentar o desafio

638 ANA ISABEL VASCONCELOS
A mestria de uma investigadora

652 MICHAEL GREER
“Who he, … and what it?” The brilliant undergraduate and the Nobel prize winner

658 HELENA SIMÕES
Escrever o teatro: a crítica de Maria Helena Serôdio (1988–1992)

670 ANDRELISE GAUTERIO SANTORUM
A coleção Arquivar o Teatro: muitas lições em oito pequenos livretos

690 MARTA BRITES ROSA
What would Garrick do?: entre biografia e laboratório

700 ALEXANDRA MARINHO DE OLIVEIRA
Brecht segundo Lehmann: fragmentos de um teatro crítico

710 DAVID ANTUNES
O retrato de “uma mulher no teatro”

720 FRANCESCA RAYNER
Que experimental é este?

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 5
JUNHO DE 2026

EDITORIAL
SINAIS DE CENA III.5

O TEATRO NA CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA OU VICE-VERSA

MARTA BRITES ROSA

↑ POPULARES EM FESTA NUM CARRO DE COMBATE EM LISBOA, 25 DE ABRIL DE 1974. [F] CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO 25 DE ABRIL.

← MANIFESTAÇÃO DO 25 ABRIL EM 1983, PORTO. [F] HENRIQUE MATOS.

O TEATRO NA CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA OU VICE-VERSA

Há um fio invisível que une este número e que parece impor-se como tema e como condição do teatro: a memória. Não apenas enquanto evocação do passado, mas como exercício ativo de consciência – histórica, política e social. Se o Dossiê Temático nos convoca a pensar o teatro na construção da democracia, os restantes textos lembram-nos de que não há democracia sem memória, tal como não há teatro sem a capacidade de reinscrever o vivido no presente.

A memória surge, assim, como um duplo movimento: é aquilo que nos constitui enquanto humanos – aquilo que nos permite reconhecer-nos individual e coletivamente – e, simultaneamente, aquilo que nos convoca à responsabilidade de olhar o outro, de construir uma comunidade e de assegurar um espaço público partilhado. No teatro, essa memória ganha corpo, voz e gesto; torna-se experiência comum.

O Dossiê Temático *Teatro, revolução e a construção da democracia* torna explícita esta ligação entre memória e prática política revelando uma preocupação comum: como lembrar, o que lembrar e para quem. Como sublinham os seus coordenadores, José Pedro Sousa e Ariadne

Nunes, os artigos reunidos mostram de que modo, em diferentes contextos históricos e geográficos, o teatro assumiu uma função de contestação e de intervenção, questionando regimes e estruturas sociais. Trabalham sobre a memória, preservando-a, disputando-a ou reconfigurando-a.

O questionamento do papel do teatro no processo revolucionário português de 1974-75 – e das tensões entre diferentes conceções do seu compromisso político – atravessa os artigos de Gabriella Rodrigues, Bruno Ministro e Henrique Laurentino.

Gabriella Rodrigues revisita a reencenação de *Liberdade, liberdade*, em Lisboa (1974), mostrando como um espetáculo de resistência à ditadura se transforma quando cruza o Atlântico e depara com um contexto político distinto; **Bruno Ministro**, ao abordar *Um auto para Jerusalém*, de Mário Cesariny, expõe como a memória da resistência se pode tornar um campo de conflito, revelando expectativas divergentes sobre o papel do teatro no processo revolucionário; **Henrique Laurentino** analisa *A mãe* (1977), levado à cena pela Comuna – Teatro de Pesquisa, centrando-se na música do espetáculo como "construção de uma visão ideológica e histórica". Neste espetáculo, tal como no que é analisado por Gabriella Rodrigues, as tensões entre didatismo e mobilização revolucionária infiltram-se na forma como a peça é recebida: vista por uns como desadequada ao processo revolucionário português, e por outros como dramaturgicamente frágil, foi a empatia criada com o público que marcou a sua inscrição na memória coletiva e na história do teatro.

A escala local ganha relevo no texto de **Sara Rodrigues Diogo**, através do trabalho de Vicente Rodrigues, impulsionador do teatro amador do Torrão (Alcácer do Sal), que entre 1944 e 1982 escreveu e representou com grupos amadores locais. Os seus espetáculos, polvilhados de crítica política, foram motor para a reflexão coletiva e para o diálogo, aproximando a comunidade do debate social.

Tiago Ivo Cruz analisa o impacto do "teatro popular tradicional" em diferentes públicos ao abordar, de vários ângulos, a descentralização cultural durante o Processo Revolucionário em Curso (PREC): do teatro popular que foi a zonas mais urbanas, dos financiamentos à dinamização cultural pós-25 de Abril e do trabalho dos grupos de teatro para além do ato teatral.

Fábio Belém, através da correspondência do grupo Cornucópia, narra as vicissitudes vividas ao longos dos primeiros anos da companhia, no período pré e pós-25 de Abril, na busca por subsídios estatais que permitissem a continuação dos trabalhos e que, simultaneamente, fossem um reconhecimento do importante papel do teatro na sociedade.

A dramatização de momentos históricos para uma análise crítica do presente é uma constante no teatro político, providenciando ao espectador exemplos a seguir ou erros a não repetir. Nesse sentido, **Rafael Ferreira**, focando-se no espetáculo *Cabaré Sade* (2018), afirma que "revisitar um espetáculo que aborda a Revolução Francesa num período de crise democrática no Brasil constitui (...) uma forma de elaboração crítica do passado revolucionário, na qual vitórias e derrotas são encaradas como um trabalho de luto e de memória ativa".

Em diálogo com esta afirmação, **Rui Tavares de Faria** demonstra como, em *O encoberto*, de Natália Correia, a paródia e o distanciamento histórico funcionam como instrumentos de denúncia da irracionalidade da ditadura salazarista, reafirmando o teatro como espaço de questionamento e de construção de consciência cívica.

Bruna Tchalekian e **Mitsuko Antunes** conduzem-nos até *Morte e vida severina* (1965), espetáculo fundador do TUCA (Teatro da Universidade Católica de São Paulo), onde o palco novamente se torna lugar de denúncia e de partilha, dando voz a uma realidade social marcada pela desigualdade e pela fome dos camponeses do Nordeste brasileiro.

Helena Ferreira confronta as promessas de igualdade da Revolução dos Cravos com a persistência de desigualdades de género na cúpula

das estruturas teatrais na atualidade, evidenciando como este instrumento de marginalização de vozes e experiências diferentes se perpetua.
O texto de **Ana Carolina Gomes** amplia este campo de reflexão ao trazer à tona histórias de mulheres escamoteadas por uma visão patriarcal da história, concluindo que a arte "não é apenas uma forma de representação, mas também um agente de memória", retratando neste artigo espetáculos que encenam memórias da participação das mulheres no período revolucionário, que serviam "na invisibilidade o trabalho visível dos homens".

Filipe Figueiredo e **Paula Gomes Magalhães**, coordenadores do *Portefólio*, desvendam os primeiros anos da Comuna – Teatro de Pesquisa através do trabalho dos fotógrafos que acompanharam a companhia nos primeiros anos e assistiram à sua formação e crescimento. As imagens refletem o espírito de proximidade com o público, de experimentação, da importância do corpo como expressão das emoções, tornando-se elas próprias memórias de uma prática.

Quem nos fala na *Primeira Pessoa* é Luís Lucas, numa entrevista orientada por **Ariadne Nunes** e **Marta Brites Rosa**, relembrando episódios que acabaram por ser etapas fundamentais na sua vida e percurso profissional. Sobressai a ousadia com que se lançava ao desconhecido, marcando a sua postura perante a vida e a vontade de alcançar o que almejava.

Também em *Passos em Volta*, secção coordenada por Catarina Firmo, Joana d'Eça Leal, Rita Martins e Rui Pina Coelho, a memória se manifesta como ato de resistência e de criação, em diálogo direto com o presente. Em *King size*, de Sónia Baptista, analisado por **Francesca Rayner**, a paródia dos tropos da masculinidade – construída por um elenco feminino – convoca um riso que expõe a absurdidade das convenções e das normas de género, revelando a sua artificialidade. Já em *Told by my mother*, de Ali Chahrour, segundo nos conta **Maíra Santos**, num contexto de colapso contínuo, entre guerras, crises e violência, o testemunho – sobretudo o amor maternal – recusa ser encerrado no passado e inscreve-se como luta presente, transformando o íntimo em responsabilidade coletiva. Também nas críticas de **Rui Pina Coelho** a memória se afirma como último vínculo possível. Em *La distance*, de Tiago Rodrigues, é o amor fraternal que ganha relevo como forma de luta contra o esquecimento. Num futuro em que um regime totalitário tenta apagar a história da Terra, é através do exercício da memória de um pai e de uma filha que se resiste ao colapso e à desumanização. Em *Morrer pelos passarinhos*, de Lígia Soares e Henrique Furtado Vieira, a memória é reativada coletivamente e reinventada a cada apresentação, apontando para a possibilidade de reencantamento do mundo mesmo em cenários de crise. Por sua vez, *Luta armada*, do Hotel Europa, analisado por **Rita Rocha**, coloca-nos perante a memória como campo de disputa: o que fazer com a memória da revolução? Através do teatro documental, questionam-se os limites da memória coletiva e os processos de nomeação – quem decide o que é lembrado, e como? Finalmente, em *Spazio latente*, de Filippo Rosati, **Ohanna Pereira** revela o modo como a memória surge como fronteira do humano: num mundo mediado por algoritmos, a possibilidade de inserir, apagar ou manipular memórias expõe dilemas éticos e políticos fundamentais, lembrando que a memória é também aquilo que sustenta a criatividade e o desejo; no fundo, o que distingue um humano de um humanoide.

A secção *Leituras*, coordenada por Emília Costa e Teresa Faria, prossegue na homenagem a figuras importantes do teatro português iniciada no último número, agora dedicada a Maria Helena Serôdio,

querida professora, vivíssima crítica de teatro, investigadora e fundadora da revista *Sinais de Cena*, entre muitas outras facetas que promoveram os Estudos de Teatro em Portugal e projetaram o teatro português no Mundo. Nos vários textos incluídos sobre Maria Helena Serôdio sobressaem as palavras "rigor", "exigência", "cuidado", "generosidade", "sensibilidade", "cumplicidade" e, significativamente, "paixão". Paixão pelo teatro, pelos seus criadores, pensadores, autores, pelas companhias, num esforço de passar essa paixão, de forma sustentada, para o público. Ou seja, dar a compreender aos outros o fenómeno teatral é a forma que Maria Helena Serôdio tem de partilhar a sua paixão: um amor que se consolida na compreensão do outro. A evocação de Maria Helena Serôdio atravessa vários textos que, em conjunto, constroem uma memória viva do seu pensamento e da sua prática. **Rui Pina Coelho** acompanha o seu percurso enquanto crítica, revelando a exigência e o rigor do seu olhar; **Helena Simões** sublinha o papel da crítica como mediação entre obra, tempo e público; **Michael Greer** recua ao início do percurso académico de Maria Helena Serôdio, analisando a sua leitura de Samuel Beckett e a forma como nela se articulam o absurdo e o trágico; **Maria João Brilhante** destaca a importância da análise do espetáculo no seu trabalho, evidenciando o diálogo entre texto e cena, nomeadamente a partir de Shakespeare.

Ainda na secção *Leituras*, **Francesca Rayner**, ao recensear estudos sobre teatro experimental, retoma a ideia do "crítico apaixonado", como Maria Helena Serôdio o era, indicando que ao abordar as novas experimentações os críticos mantinham uma "relação íntima com as práticas artísticas que os apaixonam e que queriam dar a conhecer ao público". **David Antunes**, ao escrever sobre os ensaios de Eugénia Vasques, traça um retrato da autora através das suas múltiplas abordagens ao teatro, mostrando como o pensamento crítico também constrói memória. **Alexandra Marinho de Oliveira** revisita o pensamento de Hans-Thies Lehmann sobre Bertolt Brecht, reativando conceitos fundamentais para o entendimento do teatro contemporâneo. **Marta Brites Rosa**, ao recensear *What would Garrick do?*, convoca práticas do século XVIII para o presente, demonstrando como a história do teatro pode ser reexperimentada no corpo do ator.

Finalmente, **Andrelise Gautério Santorum** chama a atenção para o papel dos arquivos, lembrando-nos que a memória não se preserva apenas – precisa de ser acessível, interrogada e ativada. Sem esse gesto, os documentos permanecem silenciosos, incapazes de gerar conhecimento ou pensamento. Também aqui, a memória se revela como prática: algo que exige cuidado, continuidade e responsabilidade.

No seu conjunto, este número mostra-nos que a memória não é um repositório estático, mas um processo contínuo de construção e de reinterpretação. Peço de empréstimo a Rui Tavares a leitura que faz da afirmação de João de Barros (1496-1570): "A história é um espertador do entendimento", no duplo sentido em que desperta o conhecimento e nos torna mais espertos[1]. É através dela que se formam identidades, que se reconhecem comunidades, que se compreende o outro. E é também através dela que a democracia se torna possível – não como dado adquirido, mas como um processo contínuo, feito de revisões, de escutas, de partilhas e de questionamentos.

O teatro, nesse sentido, não oferece respostas fechadas. É antes um espaço onde se combatem estigmas, se questionam dogmas e se criticam atitudes. Um espaço para lembrar, para questionar, para sentir em conjunto. E talvez seja precisamente aí que reside a sua força – na capacidade de nos reunir em torno daquilo que fomos, daquilo que somos e daquilo que ainda podemos vir a ser. O que fazer com

[1] Rui Tavares refere este empréstimo na "Apresentação" da coleção Espertadores do entendimento, no seu primeiro volume, *Escutar os mortos com os olhos*, de Roger Chartier (Tinta-da-china, 2025).

essa capacidade de memória? – a tarefa permanece, inevitavelmente, do lado do público.

Uma nota final. Falando de memória não posso deixar de evocar os nomes de Maria Helena Werneck (1951-2026), que integrou o Conselho Científico da *Sinais de Cena* e colaborou em várias iniciativas do CET, de Helena Simões (1957-2026), membro do CET quase desde o seu início e de quem hoje publicamos a sua última produção para a revista, e de Luís Lucas (1952-2025), que nos concedeu uma entrevista sem que pudéssemos imaginar que aquelas seriam as suas últimas memórias na primeira pessoa. Graças à memória, podemos sempre recordá-los e aprender com os seus exemplos e as suas palavras. Através dos testemunhos que nos deixaram, também aqueles que não os conheceram poderão integrá-los na sua própria história individual.

CC BY NC ND

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 5
JUNHO DE 2026

DOSSIÊ TEMÁTICO
THEMATIC DOSSIER

TIAGO IVO CRUZ
SARA RODRIGUES DIOGO
HELENA GONÇALO FERREIRA
ANA CAROLINA GOMES
RAFAEL FERREIRA
GABRIELLA RODRIGUES
BRUNA BORBA DE ARAUJO TCHALEKIAN/
/MITSUKO APARECIDA MAKINO ANTUNES
RUI TAVARES DE FARIA
HENRIQUE LAURENTINO
FÁBIO BELÉM
BRUNO MINISTRO

Avenida da Liberdade, 25 de Abril de 2024. [F] Filipe Figueiredo.

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 5
JUNHO DE 2026

INTRODUÇÃO

TEATRO, REVOLUÇÃO E A CONSTRUÇÃO DA DEMOCRACIA

ARIADNE NUNES
JOSÉ PEDRO SOUSA

REMOÇÃO DA PALAVRA *SALAZAR*, ANTES DA MUDANÇA DO NOME PARA *PONTE 25 DE ABRIL*, 5 DE OUTUBRO DE 1974.

ARIADNE NUNES
INSTITUTO DE ESTUDOS DE LITERATURA E TRADIÇÃO, NOVA – FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS / CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO, FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (CET–FLUL)

JOSÉ PEDRO SOUSA
CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO, FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (CET–FLUL)

TEATRO, REVOLUÇÃO E A CONSTRUÇÃO DA DEMOCRACIA

A celebração dos 50 anos do 25 de Abril, cujo programa comemorativo se prolonga até 2026, foi mote para um conjunto de iniciativas científicas, culturais e artísticas que, de forma muito diversificada, abordaram as práticas quotidianas, os modos de pensar, os acontecimentos e os agentes que mais ou menos directamente se inscreveram no "ambiente de (...) intensa participação, de reivindicação do direito à palavra [e] da ocupação da rua como espaço de manifestação colectiva" (Loff, 2024: 24) que foi o processo revolucionário português.

No Centro de Estudos de Teatro, através da linha de financiamento "O 25 de Abril e a democracia portuguesa" da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, em colaboração com a Comissão Comemorativa 50 Anos 25 de Abril, foi possível desenvolver um novo projecto de investigação sobre as práticas performativas durante o Processo Revolucionário em Curso (PREC.PT – Performance e Teatro no PREC[1]), que cruzou investigação arquivística e história oral, recorrendo a métodos mistos de pesquisa, na senda da proposta de Tracy Davies e Paul Rae (2024) para os estudos de teatro e performance. Parte dos resultados deste projecto têm sido divulgados em

[1] https://doi.org/10.54499/2023.10644.25ABR.

colóquios, publicações e no podcast *Tu cá tu lá com a história do teatro*, tendo também informado o espectáculo *As grandes comemorações quase oficiais do período histórico habitualmente conhecido como Processo Revolucionário em Curso*, do Teatro Experimental do Porto, instituição parceira do projecto. Este dossier temático é parte integrante do PREC.PT, embora não se circunscreva a este período específico.

De facto, o 25 de Abril ocupa um lugar liminar na história nacional e internacional, reflectindo as tensões políticas e ideológicas do pós-II Guerra Mundial e do contexto unipolar que se seguiu à queda do Muro de Berlim. Isto faz com que o processo revolucionário português tanto tenha sido visto como o último da série de revoluções iniciada na França de 1789 ou como o primeiro da terceira vaga de democratizações (Huntington, 1991), movimento global de transições democráticas que ocorreram na Europa (Portugal, Grécia, Espanha) e se estenderam à América Latina (Argentina, Brasil, Chile) e à Ásia (Filipinas e Coreia do Sul).

Por este motivo, desde o início dos nossos trabalhos, houve a ideia de investigar o papel do teatro noutros processos revolucionários. Sendo impossível fazê-lo no âmbito do projecto PREC.PT, este dossier temático possibilitou abrir o diálogo com o contexto brasileiro, tanto no quadro da ditadura militar como na contemporaneidade, permitindo pensar os riscos da situação política global actual e o papel do teatro na construção e manutenção dos regimes democráticos. Além disto, é possível notar o surgimento de temas (teatro amador, inclusão nas práticas teatrais, questões editoriais), métodos (comparatismo, crítica textual) e perspectivas (institucional, musicológica) que complementam os trabalhos já desenvolvidos, concorrendo para uma visão caleidoscópica da relação entre teatro, revolução e construção da democracia.

Assim, podemos agrupar os textos aqui presentes em três núcleos: no primeiro, Tiago Ivo Cruz descreve o contributo de três instituições de apoio e financiamento da actividade teatral (o Fundo de Teatro, o Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis e a Fundação Calouste Gulbenkian) na prossecução de uma política de descentralização teatral, enquanto Sara Rodrigues Diogo atenta na prática do teatro amador como forma de intervenção cultural, focando-se na vila do Torrão e no papel multifacetado de Vicente Rodrigues (1910-1982).

Num segundo núcleo, integram-se, por um lado, os artigos de Helena Ferreira e de Ana Carolina Gomes, que se debruçam sobre o lugar das mulheres nas práticas artísticas, na dupla qualidade de agentes da actividade teatral e de agentes da revolução. Por outro lado, o artigo de Rafael Ferreira, que olha para a dissidência sexual e de género a partir da análise dramatúrgica do espectáculo *Cabaré Sade*, estreado no Brasil bolsonarista.

Por último, no terceiro núcleo, os autores analisam ora textos, ora espectáculos ou companhias. Entre o estudo comparado das produções brasileira e portuguesa de *Liberdade, liberdade*, nos respectivos contextos histórico-políticos (Gabriella Rodrigues), a descrição do espectáculo de intervenção *Morte e vida severina*, apresentado no meio universitário brasileiro no tempo da ditadura (Bruna Tchalekian e Mitsuko Antunes) e a análise de estratégias textuais de denúncia e crítica social no Portugal do Estado Novo, numa peça de Natália Correia, *O encoberto* (Rui Tavares de Faria), é possível reconhecer a capacidade do teatro como instrumento de consciencialização com vista à emancipação de artistas e de espectadores. No período pós-revolucionário, o estudo do espectáculo *A mãe*, pela Comuna – Teatro de Pesquisa, a sua recepção à luz dos conceitos teóricos brechtianos de *historização* e *gestus* e, em particular, da banda sonora

de José Mário Branco (Henrique Laurentino), a investigação sobre a correspondência do Teatro da Cornucópia, focando questões de política e gestão cultural (Fábio Belém) e o exame das circunstâncias de publicação, de encenação bem como as vicissitudes do espectáculo *Um auto para Jerusalém* (Bruno Ministro) dão conta de tensões institucionais, políticas e morais inerentes à construção da democracia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DAVIES, Tracy / Paul Rae (2024), *The Cambridge Guide to Mixed Methods Research for Theatre and Performance Studies*, Cambridge, Cambridge University Press.

HUNTINGTON, Samuel (1991), *The Third Wave. Democratization in the Late Twentieth Century*, Norman, University of Oklahoma Press.

LOFF, Manuel / Miguel Cardina (2024), *25 de Abril. Revolução e mudança em 50 anos de memória*, Lisboa, Tinta-da-china.

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 5
JUNHO DE 2026

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 dramatúrgicas. 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 lídimos 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)

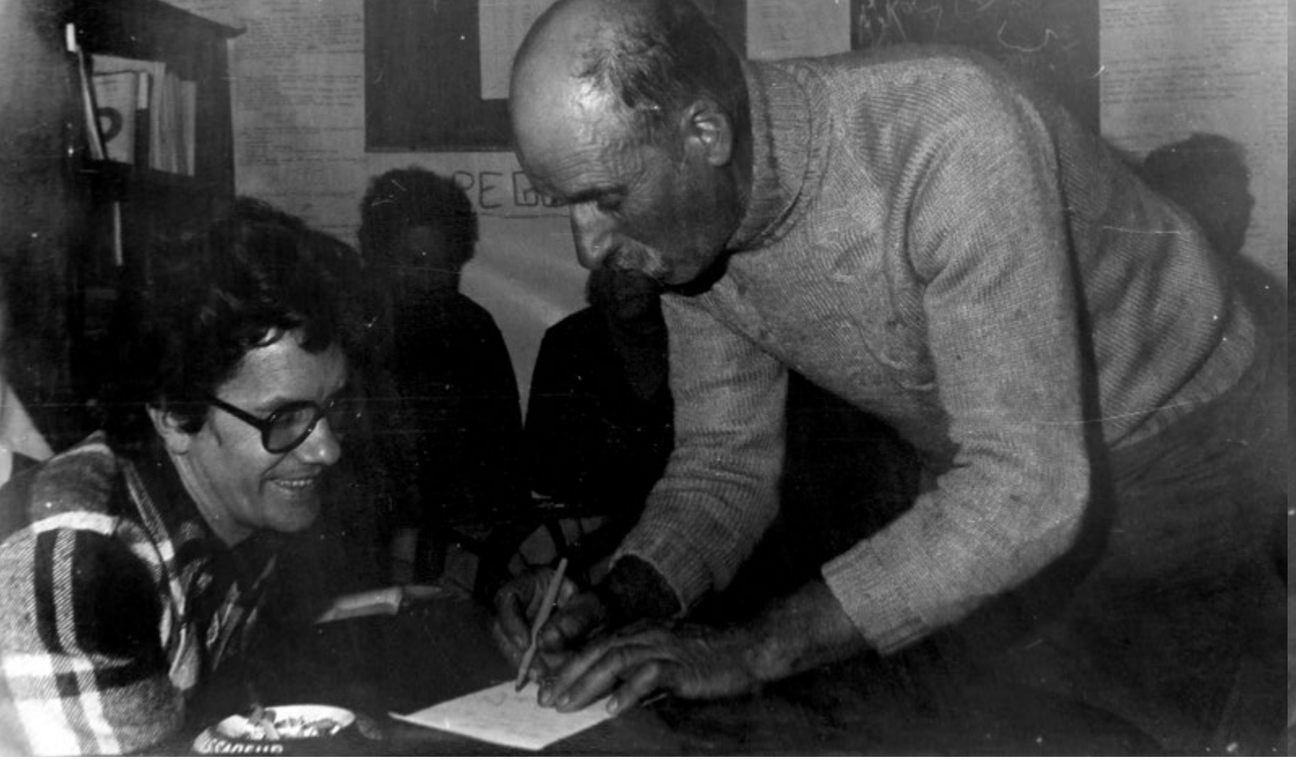
É isto que Wallenstein entende ser o papel da descentralização: uma via de "descolonização" face ao "teatro-diversão-burguesia-animação-ideológica-intelectual-vanguarda-etc." que domina a produção teatral, e que poderá encontrar nas expressões populares matéria para, no território, "desmarginalizar-se 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.

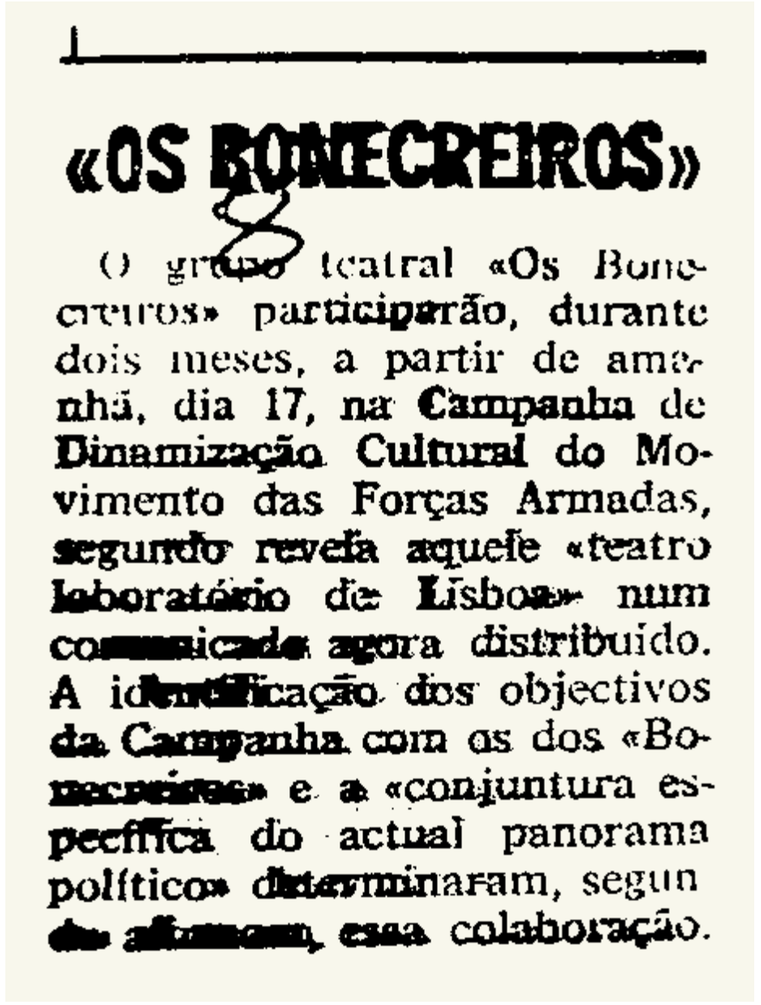
> etc., num processo total que dinamize as comunidades camponesas, integrando-as plenamente no processo democrático em curso. (*Diário do Governo*, n.º 88/1975, 2.º Suplemento, I Série, de 15 de abril de 1975, p. 572)

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

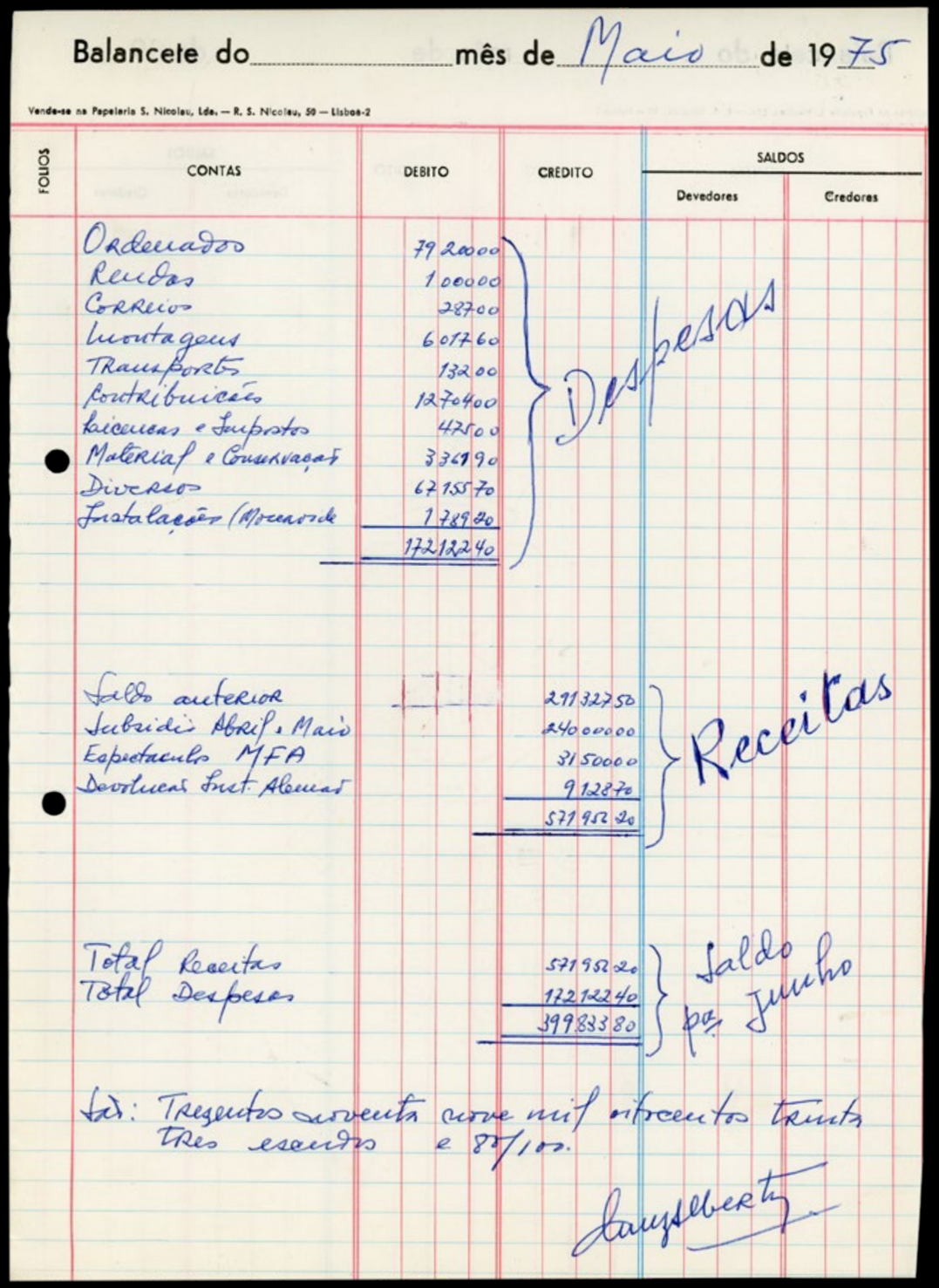


«OS BONECREIROS»

O grupo teatral «Os Bonecreiros» participarão, durante dois meses, a partir de amanhã, dia 17, na Campanha de Dinamização Cultural do Movimento das Forças Armadas, segundo revela aquele «teatro laboratório de Lisboa» num comunicado agora distribuído. A identificação dos objectivos da Campanha com os dos «Bonecreiros» e a «conjuntura específica do actual panorama político» determinaram, segundo afirmam, essa colaboração.

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).



Balancete do ..... mês de Maio de 1975

Vende-se na Papelaria S. Nicolau, Lda. — R. S. Nicolau, 50 — Lisboa-2

FOLIOS	CONTAS	DEBITO	CREDITO	SALDOS Devedores	SALDOS Credores
	Ordenados	79 20000			
	Rendas	1 00000			
	Correios	28700			
	Montagens	6017 60			
	Transportes	132 00			
	Contribuições	12704 00			
	Licenças e Impostos	4250 0			
	Material e Conservação	3367 90			
	Diversos	67155 70			
	Instalações (Mercearia	1789 20			
		172122 40			
	Saldo anterior		211327 50		
	Subsidio Abril e Maio		240 00000		
	Espectaculo MFA		31 50000		
	Devolucao Inst. Alemao		9 12870		
			571952 20		
	Total Receitas		571952 20		
	Total Despesas		172122 40		
			399833 80		

Despesas

Receitas

Saldo pa. Junho

Diz: Trezentos noventa nove mil oitocentos trinta tres escudos e 80/100.

DETALHE DO DOSSIER *BALANCETES*, ESPÓLIO MÁRIO JACQUES, ARQUIVO CET.

O dossier *Caixa Geral janeiro de 1975 a dezembro de 1977*, também integrado no espólio Mário Jacques, revela igualmente uma despesa específica em abril de 1976 relativa a "Despesas Ida Fundão", no valor de treze mil e oitocentos escudos, valor que, neste caso, terá sido assumido pelo grupo, uma vez que não encontrei evidência de verbas provenientes do FAOJ.

Voltando ao relatório de Os Bonecreiros, a aldeia de Lavacolhos "tem cerca de 300 pessoas e um elevado índice de emigrantes. A associação que contactámos é constituída por cerca de 30 a 40, fundamentalmente jovens, a quem se juntaram adultos" (1976: 1), e tem sede na casa paroquial, "sendo portanto, as relações com o pároco, saudáveis". A associação desenvolve atividades de desporto, publica um jornal – *A Voz de Lavacolhos* (do qual uma estudante, a Teresa, "é a autora quase exclusiva"), anima uma biblioteca e um grupo de teatro: "já realizaram um espectáculo, tipo 'variedades', em que incluíram *sketches* de teatro de crítica social (Charlot, A campanha eleitoral, etc.)".

A aldeia tem uma forte tradição musical. O relatório refere "os bombos de Lavacolhos; um pífaro único, que só alguns velhos sabem tocar" e um grupo coral folclórico "que estranhamente canta canções da beira-mar". Além da análise antropológica, avaliam também a política local: "até à data, estes dados de cultura tradicional estão ligados à facção menos progressista da população".

> Inicialmente, há um ano, tiveram problemas de aceitação por parte da população em geral. Problemas de cariz moral – os pais não queriam que as filhas participassem; problemas de ordem política – eram todos "uns comunistas". Actualmente, as relações com a população melhoraram bastante, até pelo apoio dos adultos.

ABRIL 76

Receitas

Doc			
		Transporte Saldo de Março	26212910 ✓
	1	Subsídio Fundo teatro Abril	208333 00
	2	Colantes e Programas Caneças	17750
	3	" " " Lousã	16750
	4	Receita publicidade Proposta 28 e 29	20000
	5	Cx telefone em 19-4-76	18000
	6	Diversos Outros: S. Julião, Vale Figueira, Bobadela e Caneças	120000
	6	Receita: Póvoa, Alpedrinha, Bucelas, Pontinha, Caneças, C. Montachique e Dois	41770
			471 605 80

Esta verba passa para Maio, pois só em Maio foi recebida.

TOTAL RECEITAS	471 605 80
TOTAL DESPÊSAS	192 536 70
	279 069 10
SALDO PARA MAIO	

Despêsas

Doc				
	1	LIC IMP.	Sêlos fiscais (subsídio)	41000
	2	MAN.	Diluente, Spade e Pinos (traficante)	7050
	3	COM	Apoio tournée Louro	600 00
	4	ADER.	Camisa, charuto e canitil (traficante)	29000
	5	MAT. MANU.	Material escritorio (ficheiro, planing etc)	961 10
	6	PUB	Letras, Multipografia, tesouras provisões	1 113 50
	7	Ret. Subs.	Retirada de José severino	10 000 00
	8	Serv. Espec.	Despêsas ida Fundão	13800
	9	Serv. Espec.	Deslocações taxi Reuniões Agit	700 00
	10	Just	Lâmpadas, flanelas, elasp e fita metrica	100490
	11	Publ.	Papel Stencil e diversos	214 30
	12	Serv. Espec.	Foto relatório Fundão	250 00
	13	Correio Telef.	Sêlos correio	150 00
	14	Correio Telef.	Telefone	2 242 50
	15	Ret. Subs.	Retirada sobre subsídio	98 600 00
	16	Ret. Subs.	" mensal " " p/deslocação	38 900 00
	17	Cons. Mat.	Cola-cadeiras, Pilhas Máq. Calcular	80 00
	18	Serv. Esp.	Deslocação Conqueiros	3912 00
	19	Lic. Imp.	Sêlos Fiscais	4470 0
	20	Cont.	FUNDO Desemprego	6600 00
	21	Cont.	Cx Previdência	22671 00
	22	Inst.	tintas e marins	15260 0
	23	Inst.	Material electrico Camarins	413 90
				192 536 70

DETALHE DO DOSSIER *CAIXA GERAL JANEIRO 1975 A DEZEMBRO 1977*, ESPÓLIO MÁRIO JACQUES, ARQUIVO CET.

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 caráter 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 projeção 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 dramatúrgico 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 dramatúrgico" 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 improviso 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 "acções 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 Prospecção 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 Morais, 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.

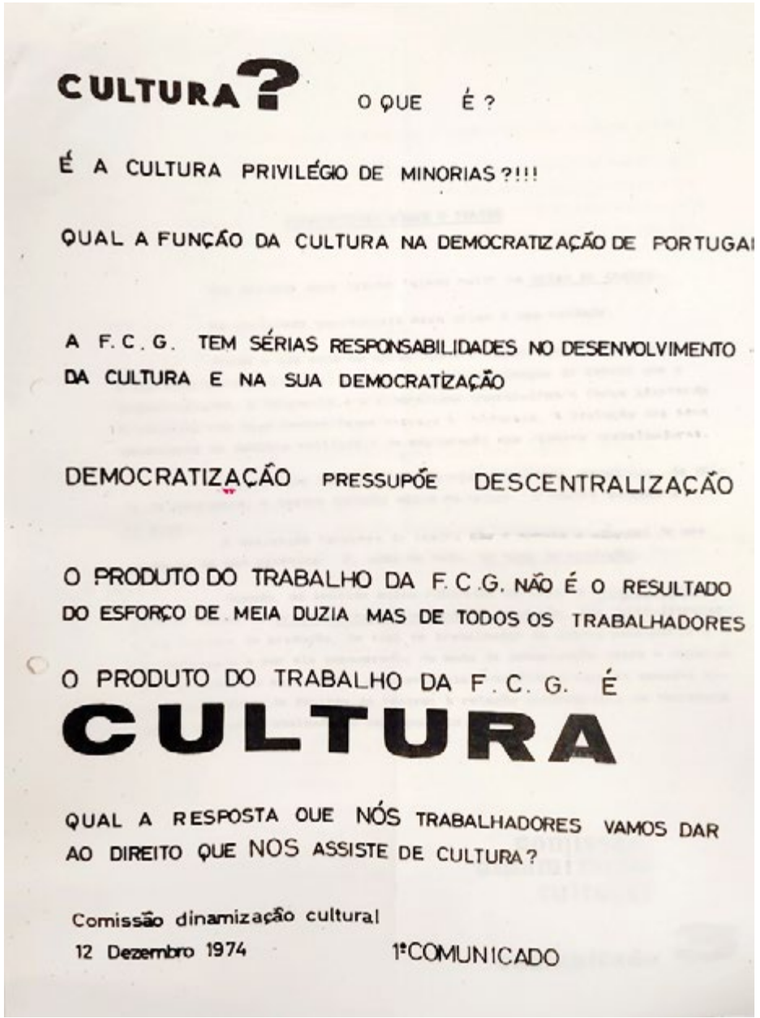
DEMOCRATIZAÇÃO PRESSUPÕE DESCENTRALIZAÇÃO

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 Lénine 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 Zizek (2017).


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 DUZIA 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?

Comissão dinamização cultural
12 Dezembro 1974 1ºCOMUNICADO

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 Gutkín, 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 aliciantes – 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).

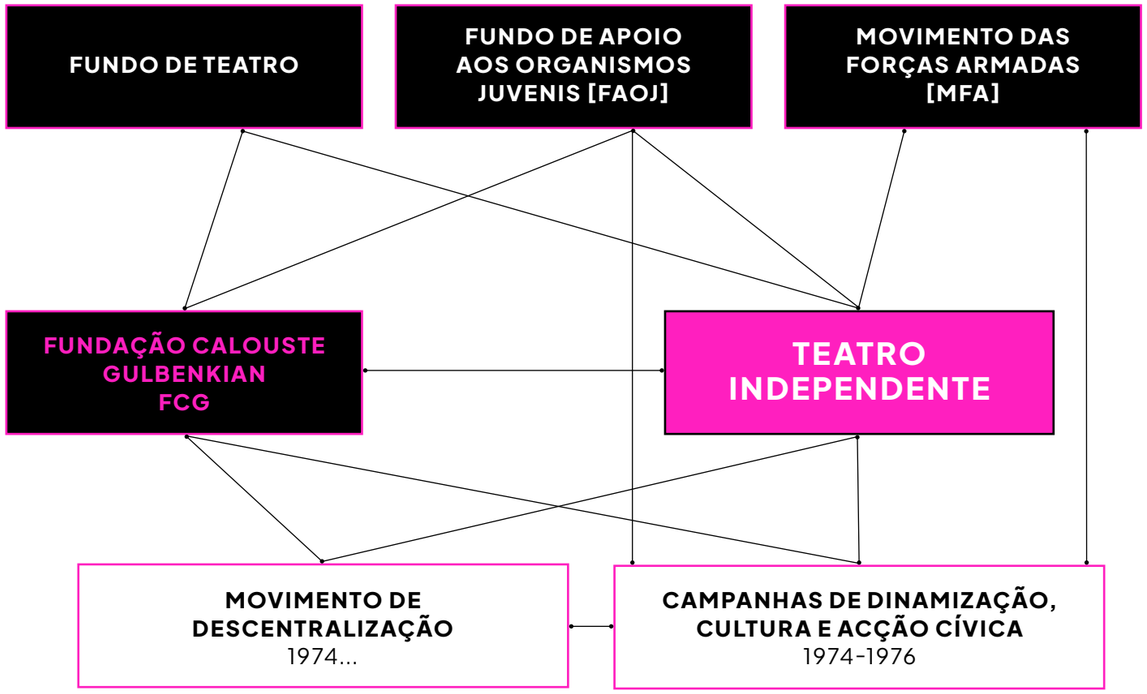
A linguagem é próxima do raciocínio de Carlos Wallenstein, responsável pela Secção de Teatro do Serviço de Belas-Artes da FCG. E, de facto, foi o próprio que apresentou o documento como proposta à consideração do Conselho de Administração. Este plano teria a duração de três meses a começar em setembro, 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 reteatralização 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.

CC BY NC ND

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Sónia Vespeira de (2009), *Camponeses, cultura e revolução – Campanhas de Dinamização Cultura 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: rethingking 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*.

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 5
JUNHO DE 2026

TEATRO AMADOR E INTERVENÇÃO CULTURAL NO TORRÃO (1944-1982)

A OBRA DE VICENTE RODRIGUES ENTRE DITADURA E DEMOCRACIA

SARA RODRIGUES DIOGO

SARA RODRIGUES DIOGO

CIDEHUS, UNIVERSIDADE DE ÉVORA

Sara Rodrigues Diogo é docente do ensino secundário e investigadora na área da literatura comparada, particularmente nos domínios da literatura tradicional/popular e do texto dramático. A sua formação académica inclui o doutoramento em estudos literários, concluído com bolsa da FCT na Universidade de Évora em 2013, onde estudou os textos dramáticos presentes no espólio de um autor popular, Vicente Rodrigues. Previamente, no mestrado, concluído em 2006, na FCSH / UNL, desenvolveu uma análise comparativa entre o conto tradicional português e o romance francês medieval.
As suas áreas de interesse ramificam-se entre a literatura medieval, o conto tradicional e os estudos teatrais.
Apresentou comunicações em congressos em Portugal, França e Estónia e, na escola do ensino secundário onde leciona, dinamiza um grupo de teatro, continuando a explorar o seu gosto pelo texto dramático e pela capacidade transformadora das artes performativas.
Atualmente retomou a investigação sobre a obra de Vicente Rodrigues e a relação entre teatro e democracia em Portugal.

RESUMO

Este artigo analisa a obra de Vicente Rodrigues e a prática do teatro amador no Torrão (1944–1982), no contexto da transição entre ditadura e democracia em Portugal. A partir do espólio do autor – programas, textos originais e correspondência –, reconstitui-se a dinâmica cultural da freguesia, caracterizada pela apresentação anual de espetáculos bipartidos, que combinavam repertório erudito com "divertimentos musicais" de autoria local. A análise evidencia três momentos distintos: uma primeira fase de aprendizagem (1941–1944), uma fase de consolidação (1944–1973), marcada por dramas sociais e familiares, e uma fase final (1973–1982), em que emergem textos politicamente mais explícitos, aproveitando o enfraquecimento e, posteriormente, a extinção da censura. O estudo demonstra como Vicente Rodrigues, através do riso, da paronomásia e da crítica camuflada, conseguiu introduzir discursos de resistência, enquanto mobilizou repertório consagrado, como García Lorca ou Bernardo Santareno. À luz dos conceitos de Bourdieu sobre capital cultural e de Bakhtin sobre o riso, conclui-se que o teatro de Rodrigues contribuiu para ampliar os capitais culturais e sociais da comunidade torranense, reforçando a sua consciência coletiva e o papel do teatro amador enquanto prática de intervenção cultural.

PALAVRAS-CHAVE
Teatro amador, Teatro de revista, Vicente Rodrigues, Ditadura e democracia, Censura, Cómico, Capital cultural

ABSTRACT

This article examines the work of Vicente Rodrigues and the practice of amateur theatre in Torrão (1944–1982), within the context of Portugal's transition from dictatorship to democracy. Based on the author's archive – programs, manuscripts, typescripts, and correspondence – the study reconstructs the cultural dynamics of the village, characterized by the annual presentation of dual performances that combined social dramas with locally authored revue theatre pieces. The analysis identifies three phases: an early stage of apprenticeship (1941–1944), a period of consolidation (1944–1973), dominated by social and family dramas, and a final phase (1973–1982), in which politically oriented texts emerged, enabled by the weakening and subsequent abolition of censorship. The study demonstrates how Rodrigues, through revue theatre and comic devices such as punning and paronomasia, built a camouflaged discourse of resistance that engaged a rural and low-schooled community, while stimulating collective reflection. Drawing on Bourdieu's concept of cultural capital and Bakhtin's theory of laughter, the article concludes that Rodrigues's theatre expanded the cultural and social capitals of the Torrão population, reinforcing democratic awareness and the role of amateur theatre as a practice of cultural intervention.

KEYWORDS
Amateur theatre, Revue theatre, Vicente Rodrigues, Dictatorship and democracy, Censorship, Comic, Cultural capital

TEATRO AMADOR E INTERVENÇÃO CULTURAL NO TORRÃO (1944–1982)

A OBRA DE VICENTE RODRIGUES ENTRE DITADURA E DEMOCRACIA

O TEATRO DO TORRÃO

Na freguesia do Torrão, concelho de Alcácer do Sal, entre 1941 e 1982, o teatro amador constituiu-se como uma atividade central de dinamização cultural da vila, funcionando como espaço de encontro e de criação coletiva, em contraste com um meio caracterizado pela pobre oferta cultural a nível local. Num tempo maioritariamente marcado pela vigência de um regime ditatorial e pela baixa escolaridade das populações rurais, esta prática adquiriu um caráter disruptivo, desafiando a visão idealizada do mundo rural construída pelo discurso salazarista, ao abrir espaço a formas de aprendizagem cultural ativa, não controladas institucionalmente, através da participação na atividade coletiva: "active participation in amateur drama might act as a resistance to patrician control, and become an expression of a reclaimed working-class cultural education" (Nicholson, Holdsworth e Milling, 2018: 34).

Durante décadas, por altura da Páscoa, representavam-se espetáculos bipartidos, geralmente compostos por um drama de um autor reconhecido pelo público e, em seguida, por um "divertimento musical" de temática local, criado por autores torranenses. Os primeiros registos datam de 1941, mas esta prática prolongou-se com uma periodicidade anual até 1982, constituindo parte da matriz identitária da população, ao inserir-se no seu calendário festivo, fenómeno igualmente observado por Ricardo de Almeida (2013: 167-168), na sua tese de doutoramento a propósito de outras comunidades rurais.

Esta produção pode ser dividida em três fases. A primeira, mais breve (1941-1944), caracteriza-se pela existência de uma dupla com a função de autores e encenadores: José Coelho (1891-1950), mais velho e experiente, o mestre; e Vicente Rodrigues (1910-1982), seu cunhado, o aprendiz e também ator nesta época. Nas fases seguintes, Rodrigues torna-se o principal dinamizador do teatro no Torrão, desempenhando praticamente todas as funções de bastidores: seleção e escrita de textos, composição de músicas originais, escolha do elenco, aluguer de guarda-roupa, impressão de programas destinados ao público e encenação.

A produção de Vicente Rodrigues entre 1944 e 1982 apresenta duas épocas distintas. Até 1973, predomina o drama familiar e/ou social: obras de denúncia de problemas quotidianos, que, apesar de conterem um discurso de crítica indireta da ditadura, não colidiam frontalmente com a ideologia do Estado Novo, de acordo com as leis vigentes. Com efeito, segundo o artigo 11.º do Decreto n.º 13 564, de 6 de maio de 1927, cabia ao inspetor-geral dos teatros a função de "promover a repressão de quaisquer factos ofensivos da lei, da moral e dos bons costumes". Esta legislação seria revista durante o Estado Novo para articular a Censura com o enquadramento ideológico do regime, levado a cabo pelo Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), organismo oficial que, a partir de 1944, acumulava as funções de fiscalização com as de orientação do teatro popular (Santos, 2002: 182-183). Nesta dramaturgia, deviam estar presentes princípios como o da "vocação rural da nação" (Rosas, 2001: 1035), que se concretizava na representação idealizada da ruralidade e do seu modelo patriarcal, que refletiam a hierarquia do próprio país, subordinado a um único chefe de Estado (Santos, 2002: 47).

Porém, a partir da "primavera marcelista" e sobretudo da Revolução do 25 de Abril, que extinguiu a Censura, os espetáculos ganham um caráter assumidamente politizado, transmitindo ao público orientações ideológicas, à semelhança do que sucedeu noutros grupos amadores (Simões, 2016: 313).

O presente artigo, baseado no estudo do espólio de Vicente Rodrigues, composto por programas e algumas pautas conservados por familiares, bem como pela sua biblioteca pessoal e pelos textos dramáticos originais, manuscritos ou datilografados, atualmente preservados na Junta de Freguesia do Torrão, procura analisar a contribuição deste autor para o desenvolvimento de um teatro de intervenção de cariz local e amador. Pretende-se igualmente avaliar o impacto desta prática na composição de capitais culturais e simbólicos da comunidade torranense que contactou com estes textos entre 1944 e 1982, retomando as definições de Bourdieu (1979: 3): "Le capital culturel peut exister sous trois formes: à l'état incorporé (...); à l'état objectivé (...); et enfin à l'état institutionnalisé." Do mesmo modo, "le capital symbolique est une forme transformée, méconnue et reconnue de l'une ou l'autre des espèces de capital" (Bourdieu, 1979: 4). Neste sentido, o acesso a um repertório teatral simultaneamente popular e erudito, bem como a apropriação de uma linguagem cénica partilhada e reconhecida pelo público, constitui uma forma de capital cultural que, ao ser socialmente legitimada, se converte em capital simbólico, funcionando como elemento de identificação cultural da comunidade.

Começaremos por fazer uma breve caracterização socioeconómica do Torrão neste período para, em seguida, analisarmos algumas mensagens políticas veiculadas e o seu impacto naquela população.

CARACTERIZAÇÃO SOCIOECONÓMICA DA POPULAÇÃO DO TORRÃO (1944–1982)

A freguesia do Torrão integra o concelho de Alcácer do Sal, distrito de Setúbal, território marcado por fortes contrastes: por um lado, cidades como Almada e Setúbal, que beneficiaram da proximidade a Lisboa e de processos de industrialização e urbanização acelerados; por outro, áreas rurais, onde predominava um modo de vida assente no setor primário e que, a partir da segunda metade do século XX, foram fortemente afetadas pelo êxodo rural, tendo a população agrária sofrido, à escala nacional, uma redução superior a 50% (Baptista, 1994: 907).

A análise dos Censos entre 1940 e 1981 mostra que a população do Torrão e do concelho de Alcácer do Sal se caracterizava por uma baixa escolarização e forte dependência da agricultura. Em 1940, apenas cerca de um quarto das crianças em idade escolar sabia ler e a taxa de alfabetização entre adultos não ia além dos 26%, caindo para menos de 20% entre os mais velhos (INE, 1945: 52-54). Apesar de melhorias registadas em 1950, os analfabetos ainda representavam quase dois terços da população (INE, 1952: 344-345). Só em 1960 se verificou uma maioria alfabetizada no concelho (53%), sobretudo devido à frequência generalizada da escola primária (INE, 1964: 170-171). Já em 1970 e 1981, os dados disponíveis a nível distrital indicavam cerca de 25% de analfabetos no distrito de Setúbal, mas os valores de Alcácer do Sal seriam superiores a essa média (INE, 1970; INE, 1981). Atualmente, o Torrão continua a evidenciar dificuldades de alfabetização superiores às de outras freguesias do concelho. Paralelamente, a economia local manteve-se largamente agrícola: em 1940, mais de 75% da população ativa de Alcácer do Sal trabalhava neste setor, contrastando com uma média de 41,7% no distrito (INE, 1945: 96-99).

A obra de Rodrigues destacou-se por se dirigir a esta população, oferecendo-lhe acesso a representações teatrais que funcionavam como espaço de encontro cultural e de transformação da composição de capitais. Acresce que estes espetáculos eram frequentemente o ponto de partida para conversas dentro da comunidade e com o próprio autor, dono de uma mercearia, criando-se, num contexto nacional ditatorial, uma dinâmica de diálogo assente no reconhecimento e na partilha, que possibilitava a reconfiguração de capitais culturais em capital social e simbólico (Bourdieu, 1986: 4, 9).

Se os indicadores estatísticos permitem compreender a fragilidade estrutural da população torranense, importa levar em conta que esta comunidade se inseria num contexto cultural mais vasto. Efetivamente, em meios rurais como o Torrão, a vida coletiva organizava-se em torno de práticas de sociabilidade ligadas às coletividades locais e às manifestações da cultura popular, que coexistiam com formas limitadas de acesso à cultura erudita. Esta dupla realidade – marcada, por um lado, pela persistência de baixos níveis de escolarização e, por outro, pela vitalidade das práticas culturais comunitárias – realça o impacto que o teatro amador, e em particular a obra de Vicente Rodrigues, desempenhou no seio da população, modificando os capitais culturais próprios desta população e permitindo o acesso a autores do cânone, como Gil Vicente, Alves Redol ou Federico García Lorca.

Rodrigues escreveu igualmente no período de ascensão e consolidação do audiovisual como principal fonte de entretenimento. O cinema constituía o principal espetáculo público, tanto em número de sessões como em número de espectadores, segundo as *Estatísticas da Educação* do INE correspondentes a este intervalo temporal. Paralelamente, os meios audiovisuais estavam cada vez mais presentes nos lares, primeiro com a rádio e, posteriormente, através da televisão, que chegou ao Torrão com a compra de um aparelho para a Sociedade 1.º de Janeiro em 1966, devido ao Campeonato do Mundo de futebol desse ano. A vulgarização destes aparelhos introduziu modificações no paradigma do entretenimento que terão influenciado o declínio da atividade teatral no início da década de oitenta, uma vez que se acentuaram e diversificaram as práticas culturais domésticas, enquanto o êxodo rural afastava os jovens desta vila. O teatro amador subsistiu na região de Setúbal, mas com uma prevalência cada vez menor. Com efeito, este distrito destaca-se da média nacional na relação entre recintos utilizados e população residente, mas também em relação ao distrito de Lisboa, onde a atividade cultural é a mais forte de todo o país (INE, até 1979; INE, 1980).

A revista *Plateia*, nas edições da década de sessenta[1], documentou o trabalho de algumas companhias de teatro locais: a própria Sociedade 1.º de Janeiro, do Torrão (ver figura 1), mas também o Grupo Cénico da Sociedade Musical Fraternidade Operária Grandolense, ligada ao teatro declamado, duas de Setúbal (a Capricho Setubalense, que tipicamente levava à cena teatro de revista, e a Ribalta, mais ligada ao teatro declamado), uma da Moita (a Sociedade Filarmónica Capricho Moitense) e outra do Seixal, o grupo cénico de trabalhadores da Siderurgia Nacional, bem como uma das mais conhecidas da região, a centenária Sociedade Incrível Almadense. Também em Almada existia o Teatro Popular de Almada.

Na mesma publicação, observa-se que a representação anual de peças originais de teatro de revista era a opção mais frequente para

[1] Centramo-nos nesta década dado que, de entre as edições disponíveis para consulta no espólio da Biblioteca do Museu Nacional do Teatro e da Dança, é aquela na qual as reportagens sobre o teatro amador são mais regulares e detalhadas, ocupando uma rubrica fixa.

a maioria destes grupos amadores. Porém, apenas no caso do Torrão surge a associação entre o teatro de revista de autor local e o teatro da literatura consagrada:

> O grupo cénico desta colectividade empenhou-se na passada Páscoa em levar a efeito um espectáculo que agradou a gregos e troianos – na medida em que serviu os gostos dos que se inclinam para o teatro de revista e dos que preferem o teatro a sério.
> (*Plateia*, 1969: 6)

Apesar da diversificação de panoramas sociais e demográficos, constatamos que Vicente Rodrigues escreveu e encenou as suas peças num contexto que, embora desafiante devido aos fracos índices de escolaridade da população, favorecia a atividade recreativa e cultural, quanto às dinâmicas do distrito, tendo ocorrido alguns intercâmbios com outros grupos de teatro amador de localidades vizinhas, como Alcáçovas, por exemplo.

FIGURA 1 →

ARTIGO SOBRE O TEATRO NO TORRÃO (REVISTA *PLATEIA*, N.º 230, 29/06/1969, P. 6). A ESCOLHA DA FIGURA DO PESCADOR QUE ENVERGA O SEU TRAJE TÍPICO SALIENTA A VALORIZAÇÃO DO IMAGINÁRIO TRADICIONAL PORTUGUÊS IDEALIZADO PELO ESTADO NOVO.

O jovem Joaquim Manuel interpretando o quadro «O Pescador». Cenários e guarda-roupa estiveram à altura

Uma cena de «Tempos Modernos» com Isalita Verdelho (a protagonista, no papel de D. Sofia de Mendonça) e Tina Martins (na figura de Maria da Graça)

TEATRO DE REVISTA e TEATRO DECLAMADO

EM TORRÃO DO ALENTEJO

Contando apenas 5000 habitantes, Torrão do Alentejo (que pertence ao concelho de Alcácer do Sal) dá lições a outras terras de mais numerosa população, através da sua prestimosa Sociedade Primeiro de Janeiro.

O grupo cénico desta colectividade empenhou-se na passada Páscoa em levar a efeito um espectáculo que agradou a gregos e troianos — na medida em que serviu os gostos dos que se inclinam para o teatro de revista e dos que preferem o teatro a sério.

Os primeiros tiveram o divertimento musical «Em Maré de Rosas», texto e música de V. Rodrigues, com quadros de sabor popular, como «Maria do Mar» e «Maria do Céu», «Zé da Terra» e «Zé Vinagre», «Tudo é Plástico» e «Ó estrangeiro, anda ver». Foram intérpretes Isalita Verdelho, Olinda Sá, Nita Márcia, Clara Maria, Maria Joana, Cidolina Madalena, Maria da Conceição, Cacilda Serpa, no naipe feminino, e Abel Fava, António Santos, Joaquim Manuel, José António ,Adérito Damião, Joaquim Figueira, Manuel Aleixo, Eduardo Pereira, José Inácio, Elísio Madaleno, António João e Francisco Madaleno, no naipe masculino.

Interpretada pelos mesmos amadores, subiu a seguir à cena a peça «Tempos Modernos», de Olga Alves Guerra, que obteve geral agrado.

E assim, uma pequena terra, mostra capacidade para fazer o que muitas grandes não conseguem arrancar do zero absoluto.

6

Outra cena de «Tempos Modernos» com Joaquim Figueira (no papel de Luís), Isalita Verdelho, Olinda Sa e Nita Márcia

Festival de Teatro Amador no Barreiro

O Grupo Desportivo da C.U.F. organizou um Festival de Teatro Amador, no palco do seu Cinema Ginásio, no Barreiro.

O Festival inaugurou-se no sábado, dia 19 do corrente, representando o grupo da C.N.N. «A Sapateira Prodigiosa», de Garcia Lorca.

Uma Revista-Fantasia em Aveiro

No passado dia 26, no Teatro Aveirense, com lotação esgotada muitos dias antes desta data, subiu à cena a revista-fantasia «Escabeche de Piripiri», representada por antigos componentes do Clube dos Galitos, e em comemoração das bodas de prata da revista «Molho de Escabeche» — que marcou uma data na vida artística da bela cidade.

O Teatro de Ensaio

Dirigido por João Sarabando, o Teatro de Ensaio, subsidiado pela Câmara Municipal de Lisboa, continua a realizar espectáculos de teatro em colectividades populares. No corrente mês de Junho, representa duas novas peças do seu reportório: «A culpa é da Primavera», de Santos Braga, e «Auto do Curandeiro», de António Aleixo.

O TEATRO DE VICENTE RODRIGUES

A partir dos espólios consultados, ainda que com omissões, foi possível reconstituir a estrutura da maioria dos espetáculos apresentados no Torrão entre 1944 e 1982, conforme a tabela à direita.

A tabela realça a tendência de Rodrigues, já destacada no artigo da *Plateia*, para estruturar os espetáculos em duas partes: uma peça de drama ou comédia, seguida de um "divertimento musical" da sua autoria. Este modelo evoca o Teatro do Povo, iniciativa criada por António Ferro em 1936 no âmbito da política cultural e propagandística do Estado Novo, que associava dramaturgia portuguesa a formatos mais populares que procuravam transmitir uma visão cristalizada e mitificada da ruralidade portuguesa:

> O povo, o "verdadeiro povo", como lhe chamava António Ferro, era o que participava nesta recriação mítica de uma ruralidade essencial como quadro de vida, desse nacional-ruralismo corporativo que reinventava músicas, danças, "folclore", hábitos, costumes, comportamentos, de acordo com o espírito de uma etnografia elaborada à sua medida. (Rosas, 2001: 1046).

Assim, se a inspiração para o formato do espetáculo pode ser relacionada com a propaganda do regime, o seu conteúdo apresenta-se como um questionamento dos seus valores, retratando um Torrão pobre, esquecido do poder central, que critica diretamente as elites lisboetas.

Para o texto de autor, a preferência recaía em autores nacionais seus contemporâneos, como Schwalbach, Cortez ou Santareno, com exceção de clássicos como Gil Vicente e Garrett. Lorca foi o único

ESPETÁCULOS ENCENADOS POR VICENTE RODRIGUES

ANO	PEÇA E AUTOR	"DIVERTIMENTO MUSICAL" ORIGINAL
1944	***Força de vontade***	***Festarolas***
1945	———	***Muita parra***
1946	***O tio rico***, Ramada Curto	***Chuva de picaretas***
1948	———	***Há festa no povoado***
1950	———	***Alentejo, terra linda***
1952	———	***Balões de São João***
1954	***Dois pobres e uma porta***, Aristides Abranches e Rangel de Lima ***Rosas de todo o ano***, Júlio Dantas	***E viva a folia!***
1955	***A bisbilhoteira***, Eduardo Schwalbach	***Torrão de açúcar***
1956	***O tio Simplício***, Almeida Garrett	***Haja festa***
1957	***Recompensa***, Ramada Curto	***Cantiga alentejana***
1958	***Casa de pais***, Francisco Ventura	***A feira da alegria***
1959	———	***Isto agora é outra música***
1960	———	***Cantinho do céu***
1961	***Quem nasceu para dez reis***, Vicente Rodrigues	***Pic-Nic***
1965	***Tempos modernos***, Olga Alves Guerra	***Em maré de rosas***
1967	***O meu amor é um cravo encarnado***, Vicente Rodrigues	***Ao romper da bela aurora***
1968	***Tá mar***, Alfredo Cortez	***Pelo rio Xarrama abaixo***
1969	***A cadeira da verdade***, Ramada Curto	***Tudo é bola***
1970	***As duas máscaras***, Eduardo Schwalbach	***Bolo real***
1971	***O princípio, o fim e o meio***, Vicente Rodrigues	———
1973	***O duelo***, Bernardo Santareno	***Olha a Rosa se está linda!…***
1973 (Natal)	***Auto da barca do Inferno***, Gil Vicente	***Minhas senhoras… e meus senhores…***
1974	***A forja***, Alves Redol	***Feira nova***
1975	***A casa de Bernarda Alba***, Federico García Lorca	***Queres que te conte um conto?…*** ***Um conto de fados***
1976	***Yerma***, Federico García Lorca	***Ora vá de roda roda roda***
1978	***A sapateira prodigiosa***, Federico García Lorca	***Vamos fazer uma vila nova!***
1981	***Os pássaros de asas cortadas***, Luís Francisco Rebello	***Bom dia, alegria!***
1982	***O dia seguinte***, Luís Francisco Rebello ***Auto do curandeiro***, António Aleixo	***Variedades***

estrangeiro representado, em três ocasiões, todas após o 25 de Abril. Muitos textos escolhidos, sobretudo no período entre 1959 e 1973, marcado pelo rigor da Censura, expõem críticas sociais, familiares ou políticas, alinhando-se com os dramas de Rodrigues. Denunciar famílias em rutura ou estagnadas, onde prevalecem a mentira e o sacrifício dos mais novos, constitui uma forma simbólica de retratar um país inerte sob a ditadura.

A partir de 1973, observa-se a viragem para obras proibidas pelo regime, como *O duelo*, de Santareno, ou *A forja*, de Redol, aproveitando o abrandamento da Censura. Tanto em 1973 como em 1974, são representados textos que focam diretamente a luta de classes e as difíceis condições de vida do seu protagonista, o povo trabalhador. Após a Revolução, textos antes interditos – como *Yerma* ou *O dia seguinte* – puderam finalmente subir ao palco.

A inclusão de revistas de autor próprio, entre humor e crítica, baseando-se na estrutura clássica deste género teatral, que consistia num texto em dois atos onde se cruzavam números de crítica e de fantasia, intercalados por momentos musicais e unificados pela presença do *compère*[2] (Rebello, 1984: 6), constituía uma forma de atrair o público e difundir o gosto pela leitura canónica, conforme se pode ler na correspondência conservada no espólio:

> Temos – tem quem a pode dar – de fornecer a cultura ao povo português a prestações, que é como ele está já habituado a adquirir tudo… Só assim irão diminuindo (diminuiriam ou aumentariam, visto que era maior o gosto pelo teatro?) os teatros de revista para aumentarem os de teatro declamado[3].

[2] Esta uniformização acentuou-se na década de sessenta, através da atribuição sistemática deste papel ao mesmo ator.

Diante de um público com uma composição específica de capitais, própria da ruralidade e da baixa instrução, Rodrigues mobiliza formas textuais de sucesso neste meio:

> Au théâtre comme au cinéma, le public populaire se plaît aux intrigues logiquement et chronologiquement orientées vers un *happy end* et se "retrouve" mieux dans les situations et les personnages simplement dessinés que dans les figures et les actions ambigües et symboliques… (Bourdieu, 1979: 34)

Assim, o torranense utiliza uma estratégia comum do teatro de intervenção: usar géneros estigmatizados como menores, tal como o teatro de revista, para aumentar o interesse pelo espetáculo teatral e, consequentemente, ampliar a difusão da cultura erudita e de questões políticas. Esta tipologia textual é de fácil reconhecimento pela generalidade do público, que a adquiriu social e informalmente no âmbito da memória comunicativa e cultural (Erll, 2011: 29) e, pelo seu caráter crítico, configurava-se como um veículo propício à transmissão de mensagens politicamente marcadas pela oposição ao regime ditatorial (Santos, 2002: 228-229; Berjeaut, 2006: 70-73).

Neste quadro, observa-se que o discurso contra a ditadura se inicia ainda na década de 40 e a mensagem é transmitida principalmente através do humor, concretizado em mecanismos linguísticos como a paronomásia, o recurso a homonímias ou homofonias e a campos lexicais, estratégias recorrentes no humor, que permitem transmitir a mensagem num contexto de censura: "The ambiguity that creates puns, once again, will give multi interpretations by confusing the

← [3] Excerto de carta de Jaquelino Telo, sobrinho de Vicente Rodrigues, sem data, provavelmente de janeiro de 1963, espólio de Vicente Rodrigues, Junta de Freguesia do Torrão.

meanings and giving different comprehensions in order to create the humor" (Rani, Taufiq e Afandi 2023: 80). O "divertimento musical" *Chuva de picaretas* (1946), no quadro "A família da esplanada", apresenta uma das primeiras referências a Salazar:

> **Pai –** Mas assim que me entra o "Ralazar" em casa… Ai, filho! Foi uma razia! Levou-me tudo…
> **Mãe –** Tudo, tudo…
> **Zé –** Ora o raio do… azar… (p. 22)

Salientando uma carga fiscal opressora, Rodrigues referencia o seu criador, o ditador, através do neologismo "Ralazar", evocativo da célebre revista *Arre, Burro!* (1936), onde Beatriz Costa cantou "Em Portugal é que é só conversar, / falazar, falazar…" (*apud* Santos, 2002: 211). O efeito humorístico obtém-se através da paronomásia do nome do ditador, que o evoca na memória do público. Para mais, é referido como uma "doença malina" (p. 21) de que padecem as personagens. Constrói-se, assim, um campo semântico, segundo a teoria de Trier (1931) analisada por Koch (2001), que associa 'Ralazar' à ideia de razia, ao verbo 'ralar' – sinónimo de preocupar – e ainda à imagem do ralador que desfaz os alimentos, um conjunto de referenciais negativos que são projetados sobre o presidente do Conselho. Este mecanismo confirma o caráter agressivo do humor, entendido, como observa Attardo (2020: 64-67), como estratégia discursiva de ataque e subversão. A política fiscal é ainda relacionada com dois acontecimentos que a população torranense experimentou: os racionamentos de comida decorrentes da Segunda Guerra Mundial, bem como a seca de 1946, que encareceu os bens alimentares (Samara e Henriques, 2013: 59):

> **Manel (explicando) –** Os homens e as mulheres fazem as bichas às portas das mercearias… (…) E a minha mulher, a minha rica mulher, o desgosto que ela tem tido por se terem acabado as bichas… Que saüdades! As novidades que ela sabia nos tempos das bichas! Sabia-as todas. Ai, não! Também era logo das primeiras a ir p'rá formatura… À meia-noite em ponto lá estava na bicha do pão! (*Chuva de picaretas*, p. 14)

A relação entre a experiência comum do racionamento, que se materializa ainda mais através da referência às intrigas quotidianas da população, e a crítica política constitui uma estratégia de legitimação desta e de estimulação do engajamento do seu público, permitindo o acesso a um capital cultural elevado, mas não ligado ao ensino formal (Bourdieu, 1979: 63-67). Por partir de uma realidade comum, o texto permite que o seu público o decifre, convidando-o a ser cúmplice na transgressão. De facto, Bergson (1991: 14-15) salienta que o riso permite descobrir a humanidade do próprio e do outro, o que proporciona a identificação como grupo, neste caso, entre atores e público torranenses, um grupo transgressor das regras ditatoriais.

Em *Reviravolta* (s.d.), Salazar é retratado por uma personagem que diz ser "da terra do nosso doitor" (p. 16) e que é referida como o "Beirão de Santa C." (p. 16), caracterizado como apoiante do político, apesar da elevada carga de impostos: "É aquele que o mundo exalta, que é todo o nosso enlevo e nasceu na Beira Alta! Aquele homem sisudo que p'la mansa, com engenho nos consegue tirar tudo!" (p. 16).

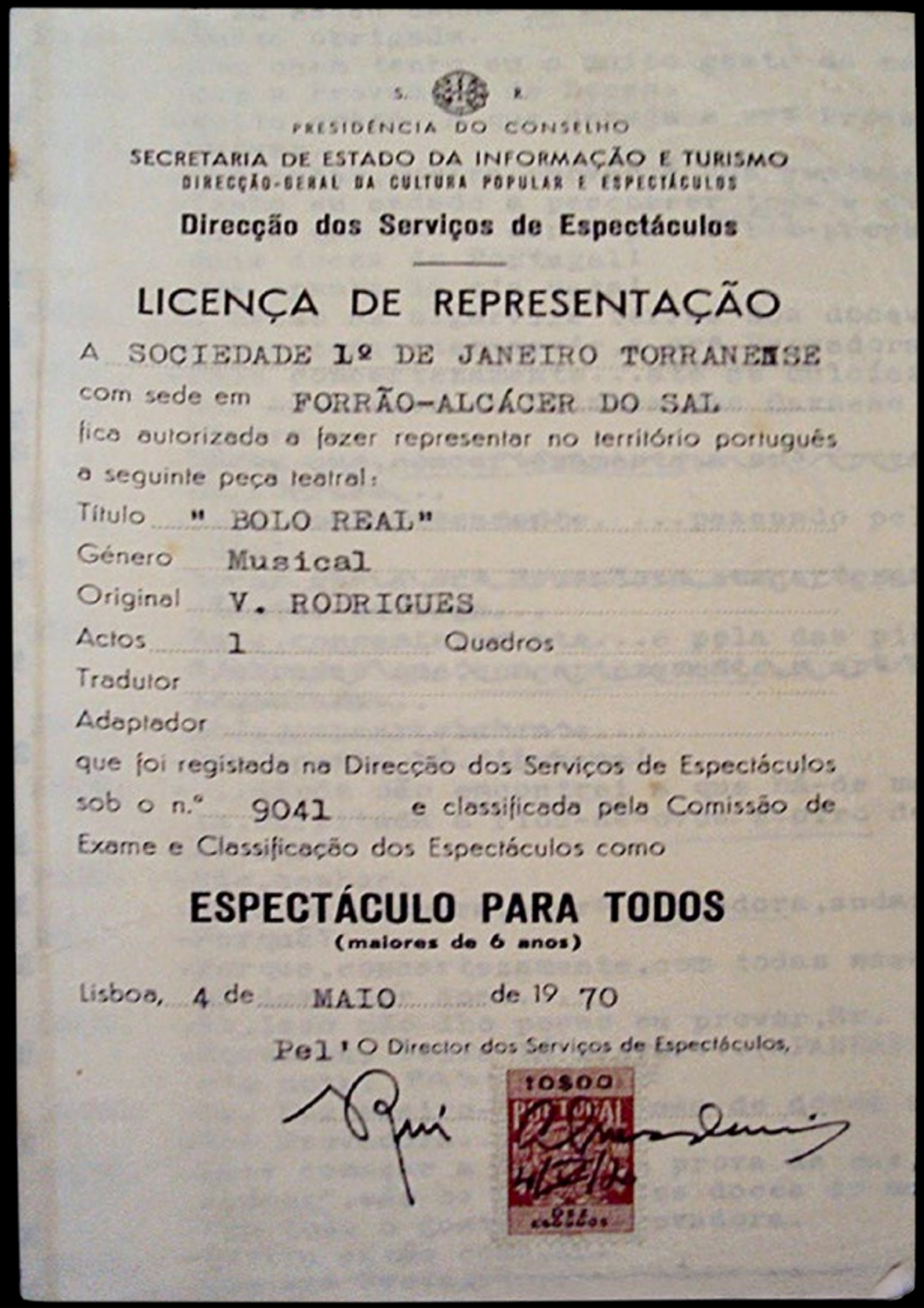
Outros dados são fornecidos na caracterização do "doitor" para auxiliar a identificação análoga do público com a imagem de Salazar, tais como ser um "homem sisudo" que age "p'la mansa", isto é, que se esconde, contrariando os princípios democráticos. Ao mesmo tempo, a escolha da expressão "p'la mansa" evoca uma imagética animal e noturna; portanto, novamente negativa (Durand, 1992: 245). Os jogos

linguísticos são novamente mobilizados, já que a expressão "Santa C." é homófona da Santa Sé, o que remete para a estreita associação entre o Estado e a Igreja Católica e alude à religiosidade do presidente do Conselho, que contrasta com o pouco interesse pela fé nesta vila alentejana. Com efeito, é dito que ele "quere tudo baptizado" (p. 17). O Beirão refere ainda que o seu apelido é "Oliveira" e mora em Lisboa. De forma camuflada e demonstrando a intenção crítica do autor, é apresentada uma caracterização do "doutor Oliveira" como sendo um ditador:

> **Beirão –** Pois eu estive de visita ao meu padrinho em Lisboa e vai ele então mandou-me cá dar umas recomendações ao colega, ao dit…
> **Alfacinha –** A dor… Ai cá está ela outra vez… (p. 17)

A decomposição do vocábulo "ditador" em duas falas distintas – "dit…" e "a dor" – retoma o recurso à paronomásia, através da qual a palavra interdita se torna enunciável. Como observa Jakobson (1960: 372), a função poética da linguagem explora a sonoridade do signo, segmentação e potencial de desvio. Neste caso, a fragmentação cria simultaneamente um cariz cómico e uma estratégia de camuflagem: o público reconhece o referente político, Salazar, mas a enunciação surge disfarçada de acidente linguístico. Tal efeito pode ser lido à luz da teoria de Larthomas (1980: 231), que vê nos incidentes verbais um recurso dramatúrgico intencional, capaz de convocar tanto o humor quanto a crítica. Acresce ainda que, ao separar "dit" de "dor", Rodrigues mobiliza o campo lexical da dor para qualificar implicitamente a experiência social e política sob o regime. A carga semântica, que associa o poder autoritário ao sofrimento coletivo, evidencia o modo como o jogo de palavras pode funcionar como veículo de resistência simbólica. Ao mesmo tempo, corresponde ao que Dynel (2018: 402-405) designa como humor de "untruthfulness", no qual a mensagem implícita se esconde sob a superfície literal do diálogo, revelando-se apenas ao espectador atento. O público capta a mensagem camuflada, sobretudo porque o incidente linguístico chama a sua atenção (Larthomas, 1980: 231), o que permite rir da figura referida. De novo, o riso inverte a ordem social, permitindo aos subordinados um riso de contestação (Attardo, 2020: 275) e mesmo de provocação. Esta tática de decomposição do termo proibido aparece no mesmo quadro, mobilizando a estratégia de separação do signo do seu referente original, neste caso para obtenção do efeito cómico e crítico, utilizando um mecanismo de transformação do discurso análogo à alteração do referente temporal observada por Genette (1972: 284) em Proust. Desta vez, as duas partes pertencem à frase de uma mesma personagem, o "Beirão" que o trouxe para o palco: "Beirão – Não vem… não vem… Não vem, porque Alcácer do Sal azar tem…" (p. 18).

Ao ligar a capital do concelho do Torrão à má sorte, a personagem do "Beirão" coloca simultaneamente o nome do ditador em palco de forma pouco abonatória e, através desta associação a um campo lexical negativo, distancia-se do público, visto que demonstra desconforto na região onde ele é apenas um visitante. Seguidamente, o "Beirão" inicia uma descrição negativa do Torrão e de Alcácer, que culmina com a personagem a sair de cena persignando-se, indignado e recolhido em si, tal como a pessoa que ele evoca, ao invés do recurso a um número musical, de acordo com o género do teatro de revista. Ao longo do número, Salazar começa por surgir na mente dos espectadores, através de transferências analógicas, passando para o aparecimento do seu nome proferido por uma personagem e, finalmente, confundindo-se com essa personagem, personalizando-se nela, através de traços reconhecíveis pelos espectadores.



S. R.

PRESIDÊNCIA DO CONSELHO

SECRETARIA DE ESTADO DA INFORMAÇÃO E TURISMO

DIRECÇÃO-GERAL DA CULTURA POPULAR E ESPECTÁCULOS

Direcção dos Serviços de Espectáculos

LICENÇA DE REPRESENTAÇÃO

A SOCIEDADE 1º DE JANEIRO TORRANENSE
com sede em FORRÃO-ALCÁCER DO SAL
fica autorizada a fazer representar no território português
a seguinte peça teatral:
Título " BOLO REAL"
Género Musical
Original V. RODRIGUES
Actos 1 Quadros
Tradutor
Adaptador
que foi registada na Direcção dos Serviços de Espectáculos
sob o n.º 9041 e classificada pela Comissão de
Exame e Classificação dos Espectáculos como

ESPECTÁCULO PARA TODOS
(maiores de 6 anos)

Lisboa, 4 de MAIO de 19 70

Pel'O Director dos Serviços de Espectáculos,

10$00

EXEMPLO DE UMA DAS LICENÇAS DE REPRESENTAÇÃO PRESENTES NO ESPÓLIO DE VICENTE RODRIGUES (*BOLO REAL*, 1970, ESPÓLIO DA JUNTA DE FREGUESIA DO TORRÃO). TODAS AS PEÇAS ENCENADAS A PARTIR DE 1959 CONSERVAM ESTE DOCUMENTO E ALGUMAS EXIBEM CORTES EFETUADOS PELO "LÁPIS AZUL", O QUE PERMITE PERCEBER O CLIMA OPRESSIVO.

A partir de 1959, com a intensificação da censura e a leitura prévia dos textos deste autor centralizada em Lisboa, a escrita de Rodrigues foi obrigada a enveredar por estratégias mais subtis.

Em 1970, a peça *Bolo real* apresenta o número "Mini-saia vai à praia", onde se pode ler:

> **ZÉ –** Vêm de para aonde haviam sido desviadas…
> **O MUDANÇAS –** Escolheram a liberdade!
> **TODAS –** Viva a liberdade! (p. 36)

Seis raparigas entram em cena e contagiam com alegria o *compère* e o seu companheiro de cena do segundo ato, uma personagem com o nome "Mudanças", de simbolismo evidente. As seis figuras femininas celebram uma ida à praia que será acompanhada pela leitura de alguns autores emblemáticos da literatura portuguesa, num desafio não só ao imaginário do Estado Novo, mas também à idealização da figura feminina doméstica em meio rural, constituindo este quadro uma provocação à matriz de composição de capitais distintiva desta população (Bourdieu, 1979: 209-210).

A facilidade de movimentos proporcionada pela minissaia é associada à autonomia destas mulheres, bem como à educação institucional que lhes permite ler a "literatura canónica", uma vez que todas trazem livros, algo que contrasta com a realidade de opressão vivida na época, na qual a população feminina era marcadamente menos alfabetizada (Pimentel, 1996: 112). Neste número, mais do que as mudanças na moda representadas pela minissaia, celebra-se a liberdade, sobretudo a emancipação feminina. Esta, ao provocar a reconfiguração da tradicional estrutura familiar, punha em causa a família tal como era idealizada pelo Estado Novo, onde a figura essencial era a do "chefe de família". Este desafio é perpetuado a favor de algo

maior, a liberdade, como se pode ler no grito destas mulheres, um comentário velado às restrições de direitos impostas pelo regime do Estado Novo, mesmo se indo contra as crenças de Rodrigues e do seu público, que ainda partilhavam o ideal de família tradicional.

De facto, a maioria dos textos deste autor apresentam um feminino ligado à ruralidade e à docilidade, como pode ser observado na cantiga "Cantarinhas de Beringel", retirada da peça *A feira da alegria* (1958), original ausente do espólio, que tem o seu registo próprio na Sociedade Portuguesa de Autores[4] e é a composição de Vicente Rodrigues que conhece mais vitalidade entre os grupos de cante atuais, estruturas que cultivam também o saudosismo da ruralidade. Apresenta-se o refrão, que é ilustrativo desta ideia:

> Cantarinha de Beringel
> minha linda cantarinha
> pequenina graciosa
> delicada donairosa
> ai toda tão maneirinha!
> As moças da minha terra,
> modeladas a cinzel,
> pequeninas delicadas
> são como tu engraçadas
> cantarinhas de Beringel.

Esta canção, logo a partir do título, remete o seu recetor para o imaginário campestre e tradicional. A expressão "cantarinhas de Beringel" evoca o artesanato alentejano e a sua característica loiça de barro vermelho, citando a vila onde ela se produz. Este estribilho confunde a mulher com a cantarinha, dois emblemas de Beringel. Com efeito, as adjetivações atribuem a ambas as mesmas qualidades, que são partilhadas com o ideal feminino da época: "pequenina graciosa/ delicada donairosa/ ai toda tão maneirinha". Mulher e objeto confundem-se a ponto de se referir que "as moças" são "modeladas a cinzel", como se fossem elas a obra de artesanato aqui valorizada, trocando-se assim as virtudes das duas entidades.

De uma forma geral, nesta canção, procede-se à valorização do universo rural, mobilizando diversos *topoi* para a obtenção desse efeito, tal como a valorização da arte local ou a evocação de um cenário atemporal, ligado ao imaginário rural. Esta idealização dos ambientes rurais é o tema das cantigas que mais se aproximam da mensagem do Estado Novo sobre a vida campesina, associada a virtudes inatas. Nesse sentido, surgem números de panegírico da ruralidade associada a um sentimento de patriotismo. Em *Alentejo, terra linda*, de 1950, a apoteose do "divertimento musical" relaciona-se com o desfile das províncias de Portugal, uma designação de acordo com a nomenclatura oficial, e pretende enaltecer tanto as características associadas a cada região como uma portugalidade campestre e feliz. O Alentejo, personagem que funciona como mestre de cerimónias desta cena, explicita essa associação: "Com uma ternura infinda,/ Do fundo do coração,/ Te saúda, Portugal!" (pp. 40-41).

Com a Revolução dos Cravos e a extinção da censura em Portugal, Vicente Rodrigues pôde, pela primeira vez, colocar em cena referências políticas que antes eram proibidas. Esta última fase da sua obra é marcada pelo sentimento eufórico associado à exortação da liberdade. O "divertimento musical" *Queres que te conte um conto?... Um conto de fados*, estreado em 1975, ilustra o rompimento com o passado, em

[4] Conforme documento entregue na Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses, a 10/12/1964, e cuja cópia se encontra no espólio de Armando Coelho (documento sem número de página).

primeiro lugar, através da estrutura formal. Com efeito, a presença do *compère*, muitas vezes representante da voz do povo local, é abolida e substituída por um imaginário próximo do conto tradicional, colocando assim o capital comum do público em cena. Surgem diversas referências a acontecimentos políticos do país, tanto à nova realidade democrática como ao passado ditatorial. Há vários momentos em que se referem questões políticas, não só contemporâneas, mas também realidades às quais não se podia aludir antes, num ajuste de contas com o passado de censura (Vasques, 1999: 2).

O início da peça, que evoca o imaginário do conto tradicional, apresenta em cena a situação ditatorial como se se tratasse de um rei autoritário, uma vez que a duração da manutenção do poder por parte de Salazar mais se assemelhou a um "reinado":

> **Os 3 Reinadeiros –** … e o Rei, então, ali, logo mandou lá do alto da sua mandação:
> **O Rei –** Hoje, aqui, outro estado começou! O Estado-arte-de-bem--repartir-pão!
> **Os 3 Reinadeiros –** Um estado novo!
> **O Rei –** Sim! Um estado novo!
> **Os 3 Reinadeiros –** Ou, antes, um estadão!
> **O Rei –** E de estadão! Um estado bem A Bem do Pobre povo! A Bem do Rei…
> **Os 3 Reinadeiros –** …nação!
> **O Rei –** Nas melhor's pregações poderá crer. Mas só crerá na minha pregação! E terá quantas religiões quiser se só tiver a minha religião! E desta não deixo eu de aqui lembrar a muito pia Santa inquisição. (*Queres que te conte um conto? Um conto de fados*…, p. 3)

São múltiplas as referências à linguagem do regime deposto, desde a designação do "Estado Novo" até à expressão "A bem da nação", passando pela referência à questão religiosa. Mais uma vez, apresenta-se um ajuste de contas com o passado, recorrendo à ironia: "Hoje, aqui, outro estado começou!/ O Estado-arte-de-bem-repartir-pão!" O rei do "Estado novo" é apresentado de forma cada vez menos irónica, acabando por prevalecer a caracterização negativa. Salientamos principalmente a confusão entre a figura do rei e a da nação ("a bem do rei" / "nação"), que enfatiza o caráter despótico deste monarca. Ao mesmo tempo, o jogo linguístico que engloba um étimo relacionado com a brincadeira, a "reinação", denuncia a arbitrariedade com que o poder é exercido pelos seus detentores. Por outro lado, também a falta de liberdade religiosa surge neste excerto, demonstrando o caráter ditatorial da personagem, que é reforçado pela referência à "Santa Inquisição" e que se alarga a toda a repressão, chegando às torturas da PIDE, na referência à queimadura com pontas de cigarros.

A figura autoritária é finalmente identificada com Salazar, numa alusão à versão moderna da política de "pão e circo", na qual o entretenimento se apresenta ao serviço do poder, remetendo para segundo plano a questão da guerra. A personagem do "rei" não volta a entrar em cena; porém, num número que se baseia no mundo do futebol, evoca-se, através de alcunhas conhecidas, a figura do ditador, cuja ação é dissimulada pelos acontecimentos desportivos, que distraem a população: "A Contadora – Eram estádios e mais estádios eram bolas e mais bolas…. Eram guerras eram gládios… e tudo a bem… do Manholas!" (*Queres que te conte um conto? Um conto de fados*…, p. 3).

A forma de cortesia "Dom", que neste número ligou Salazar à figura do rei, serviu para acentuar a sua queda com a Revolução dos Cravos. Ele deixa de ser referido pelo seu apelido, preferindo-se uma

das alcunhas populares que circulavam: o “Manholas”. Este quadro funciona como mecanismo de “dessacralização” da figura do ditador, objeto de paródia. A alcunha, uma nomenclatura escolhida pelos dominados para se referirem ao líder, adquire mais peso identitário do que o apelido de família, num jogo carnavalesco que, segundo Attardo (2020: 65), corresponde à dimensão hostil do humor: ridicularizar a autoridade não apenas enfraquece o alvo, mas reforça a unidade identitária do grupo que ri. A inversão converte-se em contestação social, retirando poder simbólico ao ditador para o redistribuir pelos oprimidos. A linguagem informal e o riso funcionam, deste modo, como ferramenta de reconfiguração dos capitais, mas também de consolidação da nova sociedade democrática, onde o poder é atribuído ao povo em vez de se restringir a uma elite, colocando-se em cena uma inversão carnavalesca (Bakhtin, 2001: 181-188).

O PARADOXO DO TEATRO DE VICENTE RODRIGUES

A obra de Vicente Rodrigues mostra que o teatro amador no Torrão foi mais do que entretenimento: constituiu um espaço de educação cultural, crítica política e mediação social. Desde os primeiros divertimentos musicais, onde trocadilhos e paronomásias camuflavam críticas à ditadura, até aos espetáculos pós-25 de Abril, o público, de escolaridade limitada, participou ativamente numa experiência de acumulação de capital cultural e simbólico (Bourdieu, 1979: 68). Ao articular repertório erudito e formas populares, Rodrigues aproximou a comunidade de debates políticos e valores culturais, reforçando o capital social e a consciência coletiva, não limitando o espetáculo ao momento da sua representação, mas mantendo-o como tema de conversa na sua mercearia, o que permitia aprofundar a reflexão sobre aquele. Esta prática confirma o que Nicholson, Holdsworth e Milling (2018: 4) descrevem como “ecologias locais” do teatro amador, em que a atividade cénica se articula com a vida comunitária, funcionando simultaneamente como espaço de sociabilidade, de aprendizagem cultural e de afirmação política. A ligação entre o texto representado e a construção de um cânone local, principalmente a nível musical, remete para o papel da literatura como elemento modelador e modelado pela memória cultural (Erll, 2011: 29).

Porém, paradoxalmente, os textos de Rodrigues, que, como se procurou ilustrar por alguns exemplos mais marcantes, procuravam denunciar o regime ditatorial, cristalizaram um imaginário dicotómico, onde se valorizava a ruralidade e a família tradicional, apresentando um Torrão ferido pela intromissão do progresso e pela partida dos seus jovens rumo a uma Lisboa que simboliza a ameaça da cultura urbana. Expressões como “tempos idos”, “antanho” ou “antigamente”

passam a ser cada vez mais frequentes, demonstrando sentimentos de nostalgia diante das alterações da realidade diária, o que conduz a uma evocação do sentimento de perda para criar a empatia com o público, através de uma comoção coletiva (Hoggart, 1970: 59).

Estabelece-se um diálogo tenso com a propaganda do regime. Por um lado, Rodrigues é uma voz de denúncia da opressão e das difíceis condições de vida, desafiando o seu público a contactar com um cânone cada vez mais complexo. Com efeito, na década de setenta, a comédia ligeira é substituída por obras mais complexas e ligadas ao neorrealismo. Porém, por outro lado, diante das alterações da vida torranense, refugia-se no saudosismo e na idealização da sociedade rural, num *habitus* que procura manter inalterável, evocando as representações do campo elaboradas pelo poder central como retratos de um estilo de vida ideal, ainda que afastado da realidade dura com que a população campesina lidava.

O facto de "Cantarinhas de Beringel" ser o tema de Rodrigues mais bem-sucedido após a sua estreia revela também alguns dos mecanismos associados à constituição de um cânone tradicional: a canção é encarada como simbólica de um passado idealizado e portadora dos valores da comunidade que a difunde (Williams, 1978: 115-116), que muitas vezes recria em palco, de forma etnográfica, os trajes de um passado rural. O reconhecimento do imaginário partilhado pela população, de frases feitas ou da estrutura formal, provoca a apropriação da obra por todos, dado que ela própria se inspira num património comum e o legitima, "le fait folklorique apparaisse le plus souvent en répétitif..." (Zumthor, 1983: 22), contribuindo para sentimentos de saudosismo da ruralidade.

CC BY NC ND

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Ricardo de (2013), *Teatro pobre, teatro rico ou da palavra ao acto: Estudos em sociologia do teatro*, tese de doutoramento, Braga, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho. Consultado em: 09/04/2024, disponível em: *https://hdl.handle.net/1822/25333*.

ATTARDO, Salvatore (2020), *The linguistics of humor: An introduction*, 2.ª ed., Oxford, Oxford University Press.

BAKHTIN, Mikhail (2001), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard [1970].

BAPTISTA, Fernando Oliveira (1994), "A agricultura e a questão da terra – do Estado Novo à Comunidade Europeia", *Análise Social*, 29.128, pp. 907–921.

BERGSON, Henri (1991), *O riso: ensaio sobre o significado do cómico*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio d'Água [1900].

BERJEAUT, Simon (2006), *Le théâtre de revista: un phénomène culturel portugais*, Paris, L'Harmattan.

BOURDIEU, Pierre (1979), *La distinction: critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit.

— (1986), "Les formes du capital", *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.º 31, pp. 2–3.

Decreto n.º 13 564, de 6 de maio de 1927, *Diário do Governo*, Série I. Consultado em: 26/06/2025, disponível em: *https://files.diariodarepublica.pt/1s/1927/05/09200/06890704.pdf*.

DURAND, Gilbert (1992), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire: Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod [1960].

DYNEL, Marta (2018), *Irony, deception and humour: Seeking the truth about overt and covert untruthfulness*, Berlim, De Gruyter.

ERLL, Astrid (2011), *Memory in culture*, trad. Sara B. Young, Hampshire, Palgrave Macmillan.

GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.

HOGGART, Richard (1970), *La culture du pauvre*, trad. Jean-Claude Passeron, Paris, Éditions de Minuit [1957].

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA (s.d.), Estatísticas da Educação; Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio, Lisboa, INE. Consultado em: 12/07/2025.

— (s.d.), *Taxa de analfabetismo (%) por local de residência à data dos Censos – série histórica (1878–2021)*, indicador 0014375, Lisboa, INE. Consultado em: 12/07/2025, disponível em: *https://www.ine.pt/xurl/indx/0014375/PT*.

— (1945), *VIII Recenseamento geral da população no continente e ilhas adjacentes*, vol. XVI: Distrito de Setúbal, Lisboa, INE.

— (1952), *IX Recenseamento geral da população no continente e ilhas adjacentes*, tomo II: Idade e instrução, Lisboa, INE.

— (1964), *X Recenseamento geral da população*, tomo III, vol. 2, Lisboa, INE.

— (1970), *Recenseamento geral da população*, Lisboa, INE.

— (1981), *Recenseamento geral da população*, Lisboa, INE.

JAKOBSON, Roman (1960), "Closing statement: Linguistics and poetics", *in* Thomas A. Sebeok (ed.), *Style in language*, Cambridge (MA), MIT Press, pp. 350–377.

KOCH, Peter (2001), "The tradition of field theory and the study of lexical semantic change", *in* Andreas Blank / Peter Koch (eds.), *Historical semantics and cognition*, Berlim, Mouton de Gruyter, pp. 109–137.

LARTHOMAS, Pierre (1980), *Le langage dramatique: sa nature, ses procédés*, Paris, Presses Universitaires de France.

NICHOLSON, Helen / Nadine Holdsworth / Jane Milling (2018), *The ecologies of amateur theatre*, Londres, Palgrave Macmillan.

PIMENTEL, Irene Flunser (1996), *Contributos para a história das mulheres no Estado Novo: As organizações femininas do Estado Novo: A "Obra das Mães pela Educação Nacional" e a "Mocidade Portuguesa Feminina" (1936-1966)*, dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, Repositório da Universidade Nova de Lisboa. Consultado em: 29/07/2025, disponível em: *http://hdl.handle.net/10362/115845*.

***PLATEIA* (1969),** n.º 230, 29/06/1969.

RANI, Dina Sayyidina / Muhammad Aries Taufiq / Rizky Arif Afandi (2023), "The study of lexical and syntactic ambiguity in puns posted by @the.language.nerds on Instagram", *Lexeme: Journal of Linguistics and Applied Linguistics*, 5.1, pp. 79–94. Consultado em: 29/07/2025, disponível em: *https://openjournal.unpam.ac.id/index.php/LJLAL/article/view/27353/13504*.

REBELLO, Luís Francisco (1984), *História do teatro de revista em Portugal*, vol. I, Lisboa, D. Quixote.

— (1983), *História do teatro português*, vol. V: Do neo-realismo às experiências pós-modernas, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

ROSAS, Fernando (2001), "O salazarismo e o homem novo: Ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo", *Análise Social*, 35.157, pp. 1031–1054. Consultado em: 30/06/2025, disponível em: *https://revistas.rcaap.pt/analisesocial/article/view/37264*.

SAMARA, Maria Alice / Raquel Henriques (2013), *Viver e resistir no tempo de Salazar*, Lisboa, Verso de Kapa.

SANTOS, Maria Graça dos (2002), *Le spectacle dénaturé: Le théâtre portugais sous le règne de Salazar (1933-68)*, Paris, CNRS Éditions.

SIMÕES, Dulce (2016), "Performance e utopias no teatro de amadores: O grupo de Teatro de Acção Cultural de Almada (1974–1976)", *in* Joana Dias Pereira / Paula Godinho / Maria Alice Samara (orgs.), *Espaços, redes e sociabilidades: Cultura e política no movimento associativo contemporâneo*, pp. 311–323, Lisboa, Instituto de História Contemporânea, FCSH/UNL.

VASQUES, Eugénia (1999), *O teatro português e o 25 de Abril: Uma história ainda por contar*, Lisboa, Instituto Camões. Consultado em: 20/06/2025, disponível em: *http://hdl.handle.net/10400.21/3378*.

WILLIAMS, Raymond (1978), *Marxism and literature*, Oxford, Oxford University Press.

ZUMTHOR, Paul (1983), *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil.

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 5
JUNHO DE 2026

IGUALDADE, DIVERSIDADE E INCLUSÃO NAS PRÁTICAS TEATRAIS E PERFORMATIVAS

DESAFIOS E RESISTÊNCIAS NA CONSTRUÇÃO DE UMA DEMOCRACIA CULTURAL

HELENA GONÇALO FERREIRA

HELENA GONÇALO FERREIRA

UNIVERSIDADE DE AVEIRO

Helena Gonçalo Ferreira é Investigadora, especializada em Estudos Culturais com particular incidência em questões de género, estudos feministas e teatro. Doutorada em Estudos Culturais pela Universidade de Aveiro (2025), com a tese "*Chatas, loucas e com mau feitio*": *Artistas de teatro, poder e género* (aprovada com louvor e distinção). É membro do grupo Género e Performance do Centro de Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de Aveiro, onde desenvolve investigação nas áreas dos Estudos de Género, Estudos Feministas, Estudos dos *Media* e Direitos Humanos.

RESUMO

Esta investigação examina as relações de poder e género no teatro português contemporâneo, problematizando as promessas de democratização da revolução do 25 de Abril face à persistência de estruturas patriarcais nas instituições teatrais. Através de onze entrevistas (Brinkmann e Kvale, 2014) a mulheres artistas, o estudo revela como as desigualdades de género se perpetuam sistematicamente, desde o início da formação/educação em teatro até às estruturas de produção, criando múltiplas barreiras que intersectam género, raça, classe social e orientação sexual. A análise demonstra que, apesar das promessas revolucionárias de democratização cultural, as mulheres permanecem sistematicamente excluídas dos lugares de poder e decisão no campo teatral português. Contudo, emergem também estratégias de resistência criativa que configuram novas formas de organização e poder alternativo, questionando os paradigmas tradicionais de hierarquia e dominação. O estudo conclui que, com estas práticas de resistência, as mulheres artistas não procuram apenas ocupar os lugares de poder existentes, mas criar espaços alternativos baseados em lógicas de horizontalidade, inclusão e transformação social, prefigurando possibilidades concretas de mudança estrutural no campo teatral português.

PALAVRAS-CHAVE

Teatro português, Género, Revolução, Democracia cultural, Resistência

ABSTRACT

This research examines power and gender relations in contemporary Portuguese theatre, problematizing the promises of democratization from the April 25th revolution in light of the persistence of patriarchal structures in theatrical institutions. Through eleven interviews (Brinkmann e Kvale, 2014) with women artists, the study reveals how gender inequalities are systematically perpetuated, from the beginning of theatre training/education through to production structures, creating multiple barriers that intersect gender, race, social class, and sexual orientation.

The analysis demonstrates that, despite the revolutionary promises of cultural democratization, women remain systematically excluded from positions of power and decision-making in the Portuguese theatre field. However, strategies of creative resistance also emerge, configuring new forms of organization and alternative power that challenge traditional paradigms of hierarchy and domination. The study concludes that, with these resistance practices, women artists seek not merely to occupy existing positions of power, but to create alternative spaces based on logics of horizontality, inclusion, and social transformation, prefiguring concrete possibilities for structural change in the Portuguese theatre field.

KEYWORDS

Portuguese theatre, Gender, Revolution, Cultural democracy, Resistance

IGUALDADE, DIVERSIDADE E INCLUSÃO NAS PRÁTICAS TEATRAIS E PERFORMATIVAS

DESAFIOS E RESISTÊNCIAS NA CONSTRUÇÃO DE UMA DEMOCRACIA CULTURAL

1. INTRODUÇÃO

A Revolução do 25 de Abril de 1974 prometeu uma transformação profunda das estruturas sociais portuguesas, incluindo a democratização da cultura (Cruz, 2024: 101-118). Como documenta Eugénia Vasques (1999: 1), "a 25 de Abril de 1974 uma nova era começa no historial do depauperado teatro português. Após quase cinquenta anos de obscurantismo e de Censura, o teatro português vai, finalmente, tentar recuperar décadas de atraso". Nos anos imediatos à Revolução, "o teatro foi, entre nós, fundamentalmente, um teatro à procura do diálogo com o tempo e a circunstância, um teatro colectivista e de agitação e propaganda". Logo em maio de 1974, foi criada a Comissão Consultiva para as Actividades Teatrais (Vasques, 1999: 2), período em que, como documenta Cruz (2024: 107), companhias como Os Bonecreiros, A Comuna e o Teatro da Cornucópia defendiam uma "política teatral" que organizasse "as diferentes perspectivas de um teatro ao serviço dos trabalhadores", propondo o teatro tanto como "factor de mobilização" quanto como espaço de reflexão. A "ideia do teatro como 'serviço público' entr[ou] no vocabulário nacional" (Vasques, 1999: 2), inspirando-se no modelo francês e respondendo à expectativa de que o teatro se tornasse um instrumento de consciencialização e transformação social, acessível a todos os cidadãos.

No entanto, passadas quase cinco décadas, as estruturas teatrais continuam a reproduzir hierarquias que contradizem estes ideais revolucionários. Como observa Vasques (1999: 2), embora o período entre 1974 e 1976 tenha sido "essencialmente, uma grande festa colectiva", não chegou "a produzir, nem estética, nem dramaturgicamente, verdadeiras rupturas sobretudo em termos genéricos de 'mentalidade'". Paula Gomes Ribeiro (2012: 49), analisando as práticas do Teatro de São Carlos, documenta o modo como, apesar da introdução de "preços populares" e da abolição do "regime de assinaturas" e do "traje de cerimónia", "o modelo salazarista dos anos quarenta continu[ou] vivo, praticamente inalterável" (Ribeiro, 2012: 51), mantendo-se em grande medida "os rituais estéticos e ideológicos" tradicionais (Ribeiro, 2012: 52). Como documenta Cruz (2024, 118), muitas das promessas de democratização teatral permaneceram por cumprir: "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", sendo as questões de género sistematicamente secundarizadas (Vasques, 1997).

A noção de democracia cultural vai além da simples democratização do acesso aos bens culturais. O modelo de democratização da cultura reproduz estruturas de poder androcêntricas onde, historicamente, "há grupos dominados e grupos dominadores e (...) os grupos dominadores têm em si o poder de definir o que é a cultura boa, enquanto aos dominados estará sempre destinada uma cultura inferior" (Cardoso, 2023: s.p.). Esta exclusão, que persiste no campo cultural português mesmo após décadas de regime democrático, revela o carácter inacabado da revolução de Abril. A democracia cultural implica o reconhecimento das mulheres, e de outros grupos historicamente marginalizados, não apenas como consumidoras, mas como produtoras legítimas de cultura, questionando a própria noção de "genialidade" tradicionalmente associada ao masculino, branco, ocidental (Martinez *et al*., 2025: 6). Como argumenta Dolan (2012: 4-5), o modelo romântico de que "o Artista é um Génio" faz com que "a opressão das mulheres desapareça perante as qualidades 'universais' e 'eternas' da arte. Essas mesmas qualidades têm sido usadas para tornar as mulheres invisíveis no teatro tradicional, na sua história e na formação do cânone" (tradução da autora). No contexto teatral pós-revolucionário, isto traduz-se na necessidade urgente de repensar não apenas quem tem voz nos palcos, mas quem detém o poder de decisão sobre o que se produz, como se produz e quem pode participar nessa produção.

2. PROMESSAS REVOLUCIONÁRIAS E DEMOCRACIA CULTURAL

A exclusão sistemática das mulheres manifesta-se através de uma educação profundamente diferenciada e discriminatória que perdurou durante séculos. Em Portugal, esta realidade foi particularmente acentuada até ao Estado Novo, período em que as mulheres eram educadas para serem "melhores esposas, mães, educadoras e professoras dos seus filhos" (Ferreira, 1999: 216), com currículos limitados a disciplinas como costura, higiene e culinária. Esta educação diferenciada, baseada em estereótipos de género, formatou gerações de mulheres, condicionando-as a nível profissional e pessoal, fazendo-as interiorizar papéis de género que as colocavam numa posição de inferioridade e dependência (Alves-Jesus e Franco, 2022).

A transição para o mercado de trabalho remunerado não eliminou estas desigualdades, antes as transformou e perpetuou sob novas formas. No setor cultural e nas artes performativas, estas desigualdades intersectam-se com a precariedade estrutural do próprio setor, criando uma dupla vulnerabilidade para as mulheres. O trabalho artístico em Portugal caracteriza-se pela intermitência, ausência de contratos estáveis, recurso sistemático aos recibos verdes e falta de proteção social (Borges, 2005, 2007, 2020). As mulheres no teatro enfrentam não apenas esta precariedade generalizada, mas também discriminação específica de género que se manifesta desde a formação até ao exercício profissional, onde são sistematicamente excluídas de posições de poder criativo como a encenação (Derr, 2017; Carreño e Villarroya, 2022). Apesar de haver quem defenda que o teatro português, historicamente, tem oscilado entre momentos de abertura e fechamento, entre promessas de democratização e a persistência de estruturas elitistas (cf. Rebello, 1968, 2003), os dados

sobre a presença de mulheres em cargos de direção nos teatros portugueses geridos pelo Estado são eloquentes na demonstração de uma profunda desigualdade estrutural, conforme demonstra a tabela 1.

TABELA 1 MULHERES COM CARGOS DE DIREÇÃO EM TEATROS GERIDOS PELO ESTADO NOS ÚLTIMOS TRINTA E CINCO ANOS

INSTITUIÇÃO	DIREÇÃO	DATAS
TEATRO NACIONAL D. MARIA II	Agustina Bessa-Luís	1991–1993
TEATRO MUNICIPAL SÃO LUIZ	Aida Tavares	2015–2022
RIVOLI TEATRO MUNICIPAL	Isabel Alves Costa	1993–2007
TEATRO MUNICIPAL DE VISEU	Paula Garcia	2016–2020
TEATRO MUNICIPAL DE VISEU	Patrícia Portela	março 2020–jan. 2022
TEATRO MUNICIPAL DE MATOSINHOS	Luísa Pinto	2007–2015
TEATRO MUNICIPAL DO PORTO	Cristina Palas Leitão e Drew Klein	2023–julho 2024
TEATRO MUNICIPAL DE GUIMARÃES – TEATRO OFICINA	Sara Barros Leitão	2022
TEATRO MUNICIPAL DE BRAGANÇA	Helena Genésio	2003–2019
TEATRO MUNICIPAL DE CASTELO BRANCO – TEATRO VÁATÃO	Maria da Luz Lopes	2013–presente
FÓRUM MUNICIPAL LUÍSA TODI	Patrícia Mauti	2020–presente
A OFICINA	Fátima Alçada	2020–2022
COMÉDIAS DO MINHO	Fátima Alçada	2024

Fonte: Elaboração própria após investigação documental nos teatros geridos pelo Estado.

Como se verifica na tabela 1, apenas doze mulheres assumiram direções de teatros públicos nos últimos trinta e cinco anos, sendo uma delas em codireção. A primeira vez que uma mulher foi convidada para a direção de um teatro foi Agustina Bessa-Luís, em 1991 – ou seja, dezassete anos após a revolução democrática que prometia igualdade para todos os cidadãos.

Esta sub-representação não se limita às direções teatrais. Como observam Corbat e González (2020: 80), "as mulheres estão clara e vergonhosamente sub-representadas na grande maioria dos subsetores do setor cultural", um padrão que se replica por toda a Europa. No contexto português, a situação torna-se ainda mais preocupante quando consideramos que não existe uma única associação ou movimento formalmente constituído e vocacionado para a defesa dos direitos das mulheres do teatro – uma lacuna que contradiz os ideais associativos e participativos da democracia revolucionária.

3. O ESTADO DAS DESIGUALDADES NO TEATRO PORTUGUÊS: UMA REVOLUÇÃO TRAÍDA?

A historiografia teatral portuguesa revela um padrão sistemático de invisibilização das mulheres artistas. Como demonstra Vasques (2001: 7), apesar de ter identificado seiscentas e quarenta e duas peças escritas por mulheres no século XX, a criação teatral feminina teve uma "discreta ascensão", contrastando com a representação dominante nos cânones teatrais. Mais recentemente, iniciativas como a revista *WOS – Woman on Scene*, coordenada por Gisela Cañamero (2022; 2023) e editada em parceria entre Produções Acidentais e Arte Pública, têm procurado criar um espaço de visibilidade e reflexão crítica sobre o trabalho de mulheres criadoras nas artes cénicas portuguesas. Os dois números publicados até à data – #1 Criadoras (2022) e #2 A Criação (2023) – reúnem depoimentos e análises de mulheres em diferentes facetas da criação teatral, da escrita à interpretação, da encenação à coreografia, evidenciando a persistência da necessidade de criar plataformas específicas para amplificar vozes femininas num campo ainda marcadamente masculino. Esta invisibilização histórica perpetua-se nas práticas contemporâneas, onde, como observa Rebello (1968: 163), apenas na segunda metade do século XX se registou "a participação feminina nos domínios da escrita, da encenação e da crítica teatral" como "fenómeno digno de registo". Esta violência simbólica, que apaga sistematicamente as contribuições das mulheres para o teatro português, constitui uma forma de contrarrevolução silenciosa que mina os princípios democráticos.

A proibição das mulheres de atuar durante o reinado de D. Maria I, que perdurou oficialmente até 1800, institucionalizou a exclusão feminina dos palcos nacionais (Schiappa, 2009: 20-22; Rosa, 2023: 181), criando um legado de marginalização que se perpetuou mesmo após a sua revogação. Como demonstra Eugénia Vasques (1997: 1), esta "subalternização", "aparentemente natural" do papel das mulheres no teatro manteve-se mesmo após a revolução de 25 de Abril de 1974, período em que as lutas de género foram desvalorizadas face à luta contra a ditadura (Rayner, 2021: 75-76). A resistência das mulheres artistas manifestou-se através de múltiplas estratégias de sobrevivência e afirmação, desde as lutas individuais por melhores condições até à criação de estruturas próprias que desafiavam o sistema patriarcal dominante.

Como exemplo, aludimos ao Teatro Estúdio de Lisboa, fundado por Luzia Maria Martins e Helena Félix que, já antes do 25 de Abril, representou um ato de resistência fundamental, apesar de enfrentarem o "paternalismo de uma sociedade sectarista em relação às mulheres, sobretudo no meio teatral" (Gonçalves, 2016: 107). Como afirmava Luzia, "em Portugal ainda há as capelinhas de sexo (além de outras...) Os homens agrupam-se e defendem-se, e a mulher para ser valorizada, tem que fazer pelo menos duas vezes melhor, e mesmo assim..." (*apud* Gonçalves, 2016: 107-108). Este intenso machismo, "mesmo entre os homens que se dizem de esquerda" (Gonçalves, 2016: 145), perpetuou-se no período pós-revolucionário, mantendo "a sociedade portuguesa presa a uma tradição marialvista bem aceite" (Gonçalves, 2016: 143).

4. ENQUADRAMENTO METODOLÓGICO DA INVESTIGAÇÃO

Para compreender estas dinâmicas, recorreu-se à investigação qualitativa desenvolvida por Ferreira (2025), que partiu da questão central – "Qual o papel destinado às mulheres artistas portuguesas e porque é que estas não ocupam os lugares considerados, hierarquicamente, por toda a sociedade, lugares de poder?" – e que acabou por se desdobrar em duas interrogações complementares de particular relevância teórica. Primeira: interessam, efetivamente, às mulheres artistas, os lugares de poder configurados pelo sistema patriarcal? Segunda: estarão estas mulheres a criar lugares de poder alternativos que respondam a lógicas distintas das hegemónicas?

Para responder a estas questões, utilizou-se como instrumento privilegiado de recolha de dados onze entrevistas semiestruturadas realizadas a mulheres artistas orientadas por um roteiro flexível que abordava as suas trajetórias pessoais e profissionais, tendo em consideração quatro eixos principais: (1) Formação e entrada no campo teatral (experiências escolares, referências curriculares, acesso a bolsas ou apoios); (2) Trajetórias profissionais (primeiras oportunidades, redes de colaboração, barreiras e discriminações vividas); (3) Exclusões e violências (desde microagressões a assédio, silenciamento ou práticas de invisibilização institucional); (4) Resistências e estratégias (linhas de fuga, redes solidárias, dramaturgias alternativas, políticas reivindicadas).

O critério inicial de seleção previa entrevistar "mulheres *performers* em lugares de poder", por se considerar que seriam as que melhor poderiam expor as formas como atingiram esses lugares; contudo, após as primeiras entrevistas, constatou-se que este critério gerava respostas muito uniformes num grupo demasiado homogéneo, alterando-se então para "mulheres *performers*" de diferentes idades e experiências distintas, visando garantir diversificação. As entrevistadas foram referenciadas em cadeia pelas próprias, pelo método "bola de neve" (Guerra, 2006), não havendo indicação de que as distribuições por faixas etárias, categorias profissionais, classes sociais ou orientação sexual tenham sido intencionalmente planeadas – estas emergiram do processo. Quanto à representatividade geográfica, existe concentração em Lisboa e Porto, com entrevistas também em Viseu e Beja, refletindo os principais polos teatrais portugueses. A justificação epistemológica para 11 entrevistas rejeita explicitamente o conceito de saturação, considerado "sobrevalorizado e pouco compreendido" (Tight, 2023: 2), adotando a expressão "suficientemente bem desenvolvido" (Denzin/Lincoln, 2005), privilegiando a diversidade de experiências sobre a representatividade estatística, coerente com a abordagem pós-estruturalista deleuziana que fundamenta a investigação (Deleuze/Guattari, 1995; Braidotti, 2000).

Às participantes foram atribuídos nomes fictícios de personagens teatrais – masculinos e femininos – numa estratégia deliberada de transgenderização que questiona as construções binárias de género no teatro, como se verifica na tabela 2. Esta escolha metodológica inspirou-se em Butler (1999) e na ideia de que as performances de género podem desafiar as noções essencialistas de diferença sexual.

TABELA 2 DESCRIÇÃO DAS ENTREVISTADAS

NOME	Categoria profissional / idade / estrato social[1] / família com ou sem ligação à área cultural / estado civil / com ou sem filhos / autoidentificação racial / orientação sexual
ORLANDO	**ATRIZ/ENCENADORA, 36 ANOS** situação socioeconómica privilegiada; toda a família em 1.º grau da área cultural[2]; solteira; sem filhos; branca; lésbica
CATARINA	**ATRIZ/ENCENADORA, 33 ANOS** situação socioeconómica privilegiada; família sem ligação à área cultural; solteira; sem filhos; branca; heterossexual
ANTÍGONA	**AUTORA DE PERFORMANCES E OBRAS LITERÁRIAS/DIRETORA, 50 ANOS** situação socioeconómica privilegiada; família sem ligação à área cultural; divorciada; com filhos; branca, heterossexual
NINA	**ATRIZ/*PERFORMER*, 35 ANOS** classe trabalhadora; família sem ligação à área cultural; solteira; sem filhos; negra; heterossexual
ARANDIR	**ARTISTA/*PERFORMER*, 38 ANOS** classe trabalhadora; família sem ligação à área cultural; solteira; sem filhos; branca; não mencionou a orientação sexual
PAULINA	**ATRIZ/ENCENADORA, 73 ANOS** situação socioeconómica privilegiada; família com ligação à área cultural; separada; com filhos; branca; heterossexual
COLOMBINA	**ATRIZ/ENCENADORA, 57 ANOS** situação socioeconómica privilegiada; família sem ligação à área cultural; solteira; sem filhos; branca; lésbica
HAMLET	**ATRIZ/ENCENADORA, 58 ANOS** classe trabalhadora; família com alguma ligação à área cultural; casada; com filhos; branca; heterossexual
NORA	**ATRIZ/ENCENADORA/DRAMATURGA, 64 ANOS** situação socioeconómica privilegiada; família sem ligação à área cultural; divorciada; com filhos; branca; heterossexual
MEDEIA	**ATRIZ/*PERFORMER*, 37 ANOS** classe trabalhadora; família sem ligação à área cultural; solteira; sem filhos; negra; não mencionou a orientação sexual
LADY MACBETH	**ATRIZ, 64 ANOS** situação socioeconómica privilegiada; família com ligação à área cultural; casada; com filhos; branca; heterossexual

[1] Por "classe privilegiada" consideram-se as mulheres artistas que nasceram e viveram em contextos socioeconómicos favorecidos, com acesso a educação de qualidade e eventos culturais, mesmo quando esse privilégio não provinha diretamente dos pais, mas de outros familiares (avós). Por "classe trabalhadora" entendem-se as mulheres cujas famílias eram compostas por assalariados com fracas condições socioeconómicas, cuja relação com o trabalho era "muito dura".

[2] Ambos os pais trabalham em áreas artísticas.

As participantes distribuem-se da seguinte forma: cinco identificaram-se como atrizes/encenadoras, três como atrizes/*performers*, uma como atriz/encenadora/dramaturga, uma como atriz e uma como autora de performances e obras literárias/diretora artística. A distribuição etária organiza-se em três *cohorts* distintas: 33-38 anos (n=5), 50-58 anos (n=3) e 64-73 anos (n=3).

Relativamente ao estrato social, sete entrevistadas provêm de contextos socioeconómicos privilegiados e quatro de famílias da classe trabalhadora. Significativamente, as duas artistas que se identificaram como negras pertencem ao grupo de classe trabalhadora, evidenciando desde logo a interseccionalidade entre "raça" e classe social.

No que concerne ao estado civil, seis são solteiras, três divorciadas e duas casadas. Relativamente à maternidade, seis não têm filhos e cinco têm. Quanto à orientação sexual, sete assumiram-se como heterossexuais, duas como lésbicas e duas não mencionaram a sua orientação sexual.

4.1. Cartografia das opressões: perfis e exclusões estruturais

A análise dos dados seguiu o modelo sistemático de análise de conteúdo qualitativa proposto por Bardin (2016) operacionalizado em três fases distintas, mas interrelacionadas: pré-análise, exploração do material e tratamento interpretativo dos resultados. Durante a fase exploratória, tornou-se evidente a centralidade das categorias "opressão" e "resistência" nos discursos das entrevistadas, levando à mobilização do quadro conceptual de Frye (1983) sobre opressão sistemática e de Das (2007, 2008) sobre violência quotidiana como ferramentas analíticas complementares.

As unidades de significado identificadas foram categorizadas através de um processo iterativo que considerou as múltiplas dimensões da experiência das artistas – pessoal, familiar, profissional e sociocultural. A análise interpretativa procurou desvendar tanto os significados explícitos como os latentes, examinando o modo como os discursos das entrevistadas constroem e contestam realidades sociais e relações de poder. Este processo analítico, que transcende a mera descrição, conectou sistematicamente os dados empíricos a quadros teóricos mais amplos sobre estruturas sociais, políticas e culturais, mantendo sempre presente a exigência de "uma capacidade de leitura crítica e contextual" particularmente atenta às relações de poder e ideologias subjacentes (Bardin, 2016; Krippendorff, 2004).

Na fase de tratamento interpretativo dos resultados identificaram-se, de imediato, dois perfis contrastantes que emergem das experiências diferenciadas das mulheres artistas. O perfil normativo caracteriza-se pela convergência de marcadores hegemónicos: mulheres mais velhas (64-73 anos), oriundas de classe privilegiada, com capital cultural familiar, casadas ou divorciadas com filhos, brancas e heterossexuais. Estas participantes demonstram maior adesão aos papéis tradicionais de género, menor envolvimento em ativismos contemporâneos e "lentes de género" menos críticas (Bem, 1994). Em contrapartida, o perfil "Outra/Desviante"[3] congrega mulheres mais jovens (33-38 anos), oriundas da classe trabalhadora, sem redes familiares no meio artístico, solteiras sem filhos, incluindo mulheres negras e lésbicas, que articulam resistências ativas às normas hegemónicas.

[3] O conceito de "Outra/Desviante" refere-se às mulheres artistas que, através de processos performativos, desafiam e desconstruem identidades fixas impostas pelas normas patriarcais.

As opressões estruturais identificadas operam através de múltiplas dimensões entrelaçadas, como se pode ver nas tabelas 3, 4 e 5.

TABELA 3 OPRESSÕES VIVIDAS PELAS ARTISTAS / ESTRUTURAS DE FORMAÇÃO

	EDUCAÇÃO/FORMAÇÃO				
	DIMENSÕES DA EXCLUSÃO	EDUCAÇÃO FORMAL	FAMÍLIA		AMBIENTE SOCIOCULTURAL
			ORIGEM	CONSTRUÍDA	
OPRESSÕES DE GÉNERO	Misoginia	Ausência de referências femininas	Ausência de referências femininas		Ausência de referências femininas
	Abuso sexual	Vítimas de assédio	Vítimas de assédio		Vítimas de assédio
	Estereótipos de género interseccionados com o teatro	Falta de papéis de destaque femininos	Pressão para os papéis tradicionais de género	São incompatíveis: hipervalorização do trabalho reprodutivo	Pressão para performar a "feminilidade" – trabalho produtivo limitado/ /condicionado pelo produtivo
Opressão para a produção do Outro subalterno	Patriarcado, colonialismo, heteronormatividade, eurocentrismo	Currículos clássicos que reproduzem formas de exercício de poder sobre o Outro	Educação rígida e tradicional, influenciada por valores conservadores e religiosos.	Família construída com valores patriarcais, heteronormativos	– Racismo estrutural e tratamento preconceituoso em espaços públicos – Homofobia e preconceitos

Como se verifica na tabela 3, nas estruturas de formação e de ensino[4], as mulheres artistas são sujeitas, maioritariamente, a duas dimensões de opressões: opressões de género e opressões para a produção do Outro subalterno. Quanto às opressões de género, dividem-se em misoginia institucionalizada, assédio sexual sistémico e perpetuação de estereótipos. Como ilustra o testemunho de uma participante, a que chamamos Catarina: "Quando entrei para a Escola, avisaram-me

logo que não havia muitos papéis principais femininos", evidenciando como os estereótipos de género são ativamente reproduzidos e legitimados no discurso pedagógico. Como alerta Derr (2017: s.p.), esta situação é comum em departamentos de teatro onde se "incluem mais papéis para homens do que para mulheres, mesmo que as mulheres constituam a maioria dos estudantes", o que configura uma negação de oportunidades educativas equitativas. Particularmente alarmante é a normalização do assédio nas instituições de ensino, exemplificada pelo relato de Arandir: "Houve uma altura que não havia um único professor que não tivesse uma relação com uma aluna." Esta dinâmica reflete o que Derr (2017: s.p.) identifica como uma cultura em que "artistas convidados e professores adjuntos usam a sua falta de responsabilização como desculpa para formar relações inapropriadas com estudantes", perpetuando estruturas de poder abusivas.

Simultaneamente, identificámos ainda o que chamamos de opressões para a produção do Outro subalterno, ou seja, as formas de pressão e exclusão que as estruturas de formação dispõem para compelir as mulheres artistas a construírem-se como o Outro subalterno e que são sustentadas pela convergência de patriarcado, colonialismo, heteronormatividade e eurocentrismo. Como denunciou uma artista que se identifica como negra, a Nina: "Parece que só os gregos e os romanos é que fizeram teatro", revelando como os currículos perpetuam uma visão monocultural da prática teatral.

← **[4]** Ao nível da educação formal adquirida nas instituições de ensino ao longo do crescimento e desenvolvimento das mulheres artistas; ao nível da família, tanto a de origem que teve o papel de as educar, como a construída que participou na formação mais tarde; e, por último, do ambiente sociocultural que, como se sabe, tem um papel relevante na formação de toda a população.

Relativamente às opressões de género nos locais de trabalho, ou seja, nas estruturas de produção teatral, a exclusão articula-se através de quatro dimensões interrelacionadas, como se verifica na tabela 4.

TABELA 4 OPRESSÕES DE GÉNERO VIVIDAS PELAS ARTISTAS: ESTRUTURAS DE PRODUÇÃO TEATRAL

DIMENSÕES DE EXCLUSÃO	OPRESSÃO NAS DIFERENTES DIMENSÕES
SIMBÓLICA	Não representação e exclusão da história teatral
	Reforço de estereótipos e preconceitos de várias ordens
	Reforço de papéis de género
	Unidade e apoio entre os homens para não perderem o privilégio
	Reprodução do modelo de opressão e de manipulação masculinos por mulheres em posições de liderança
POLÍTICA	Fora de lugares de poder (reservados aos homens)
ECONÓMICA	Discriminadas no seu salário
VIOLÊNCIA [5]	Assédio sexual

[5] Não vemos a violência apenas como um ato isolado, mas como uma prática que se infiltra nas experiências diárias, afetando profundamente as dinâmicas de poder e as estruturas sociais. Nesse sentido, o assédio sexual é entendido como uma prática violenta que não apenas viola a integridade física ou emocional de uma pessoa, mas que também afeta a maneira como as vítimas experimentam e entendem o seu lugar no mundo; neste caso, no local de trabalho (Das, 2007, 2008). Além disso, o assédio sexual é visto como parte dos processos de normalização da violência, muitas vezes sendo naturalizado ou silenciado nestes contextos sociais e culturais específicos. Essa perspetiva ressalta como essas experiências de violência moldam e são moldadas pelas estruturas sociais de género, poder e dominação, além de como tais atos se tornam parte da experiência quotidiana de quem sofre o assédio.

Como se observa na tabela 4, ao nível das estruturas de produção teatral, identificamos quatro dimensões de exclusão: a simbólica, a política, a económica e a de género. A dimensão simbólica opera através do apagamento histórico das mulheres e do reforço sistemático de estereótipos que limitam as possibilidades expressivas. Como refere Hamlet: "A história das mulheres não foi escrita. Não está escrita. A história dos homens está escrita, mas a das mulheres não." Esta invisibilização articula-se com a perpetuação de estereótipos que deslegitimam o trabalho feminino, como exemplifica Catarina: "As mulheres quando se impõem têm mau feitio, os homens têm personalidade forte." A dimensão política revela-se, essencialmente, na concentração masculina nos lugares de decisão que se perpetua através de critérios aparentemente neutros, mas estruturalmente enviesados. Como testemunha Arandir sobre a sua perceção do panorama teatral: "Logo a seguir ao 25 de Abril ocuparam os seus lugares e são todos homens, não é? Estão a ocupar esses teatros até hoje." Esta perceção de invisibilidade feminina, ainda que não corresponda a uma ausência total – como demonstra a Tabela 1 que identifica 12 mulheres em direções teatrais desde 1989 – revela a profunda sub-representação que caracteriza o setor. A dimensão económica manifesta-se através da discriminação salarial persistente, agravada pela precariedade laboral que afeta desproporcionalmente as mulheres. Lady Macbeth revelou que, de repente, descobriu que "ao fim de não sei quantos anos, um homem ganha mais do que nós, na mesma instituição". Finalmente, a dimensão da violência constitui uma realidade normalizada através do assédio sexual e das microagressões. Como denuncia Derr (2017: s.p.), departamentos que "repetidamente sujeitam as mulheres a uma sexualização pervasiva" criam ambientes hostis que violam princípios básicos de igualdade, uma dinâmica que se replica nas "estruturas de produção teatral". Orlando reitera: "Não há uma mulher que eu conheça, que não tenha já sido ou apalpada ou tenha levado com uma frase horrível ao ouvido."

Estas opressões sistemáticas transformam-se em mecanismos interiorizados que perpetuam a marginalização das mulheres artistas, como se observa na tabela 5.

TABELA 5 OPRESSÕES VIVIDAS PELAS ARTISTAS: MECANISMOS INTERIORIZADOS

CONSEQUÊNCIAS	MECANISMOS DE OPRESSÃO INTERIORIZADOS
PRODUÇÃO DA INCERTEZA	Medo
	Insegurança
	Falta de validação
	Conflitos internos
PRESSÃO PARA A CONFORMIDADE	Cooperação com o patriarcado
	Conformidade com papéis de género
	Boicote do próprio desejo
	Cansaço

Como se verifica na tabela 5, como consequência das opressões sofridas durante a formação/educação e no trabalho, as artistas interiorizam mecanismos de opressão que se manifestam, por um lado, através da produção da incerteza – incluindo medo, insegurança, falta de validação e conflitos internos – e, por outro, de pressão para a conformidade através de estratégias como a cooperação com o patriarcado, conformidade com papéis de género, boicote do próprio desejo e cansaço cumulativo. Várias artistas relataram, por exemplo, situações em que as mulheres se calam em situações de piadas sexistas para evitar conflitos. O silêncio torna-se estratégia de sobrevivência.

Por sua vez, a análise interseccional dos dados revela como diferentes eixos de opressão se entrecruzam e potenciam mutuamente, criando experiências distintas de exclusão:

— As mulheres entrevistadas que se identificam como negras articulam a experiência da "síndrome da preta única" – termo por elas cunhado para descrever o isolamento estrutural nos espaços de poder: "Era a única preta da minha turma na faculdade", disse Medeia, e Nina acrescenta que "98% dos *castings* especificam 'atriz caucasiana'", para esclarecer que não há espaço para os seus corpos no teatro.

— A origem de classe emerge também como determinante fundamental no acesso à profissão, com as artistas de classe trabalhadora a descreverem trajetórias marcadas pela privação cultural – "nunca ouvíamos música em casa... nunca tinha recebido assim muita cultura", conta Arandir, contrastando com as narrativas de Orlando: "Sempre tive acesso à cultura, sempre tive acesso a todos os livros que queria ler." Isto define o privilégio de classe, desde o início da formação.

— As artistas lésbicas enfrentam uma dupla invisibilização: "as lésbicas... é um assunto que as mulheres em particular não vão falar sobre ele... Os homens têm mais representatividade, mais lata e mais voz", revela Colombina, demonstrando que existe homofobia no teatro, particularmente no que se refere a mulheres lésbicas.

— A idade funciona, também, como marcador de exclusão particularmente violento, com as artistas sendo consideradas "demasiado velhas para protagonizar" após os 40 anos, enquanto as mais jovens enfrentam deslegitimação sistemática – "demasiado inexperiente para dirigir". Esta dupla penalização cria uma janela temporal extremamente reduzida de visibilidade e oportunidade.

— A maternidade emerge como fator de exclusão transversal. As mães artistas enfrentam a impossibilidade estrutural de conciliar horários de ensaio com responsabilidades parentais, sem qualquer apoio institucional. Como relata Antígona: "A minha vida mudou radicalmente quando tive uma filha. Quem ficou em casa, quem mudou de horários, quem mudou de profissões fui sempre eu." As mães artistas enfrentam também a impossibilidade estrutural de conciliar horários de ensaio com responsabilidades parentais, sem qualquer apoio institucional. Como testemunha Paulina (73 anos): "Tive sempre de trabalhar com a criança atrás... a creche não tinha horários para quem trabalha no teatro."

Estas múltiplas exclusões não operam isoladamente, mas convergem e amplificam-se mutuamente. Uma mulher negra (raça), de classe trabalhadora (classe), lésbica (orientação sexual), mãe (maternidade) enfrenta barreiras exponencialmente maiores do que uma mulher branca, heterossexual, de classe privilegiada, sem filhos. Como demonstra a análise, o perfil "Outra/Desviante" – que acumula múltiplos marcadores de diferença – enfrenta não apenas mais obstáculos, mas obstáculos qualitativamente diferentes, que frequentemente se traduzem em exclusão total do campo teatral.

Esta cartografia interseccional revela ainda que as políticas universalistas de "igualdade de género" são insuficientes, pois beneficiam primariamente as mulheres que já detêm outras características (branquitude, classe, heterossexualidade), deixando intocadas as exclusões mais profundas que afetam as mulheres nas múltiplas margens do sistema.

5. A CRIAÇÃO DE NOVOS ESPAÇOS DE PODER PELAS MULHERES ARTISTAS

Como se verifica, as relações de poder no teatro português configuram um sistema complexo onde múltiplas opressões se articulam para excluir sistematicamente as mulheres dos lugares de decisão. No entanto, estas mulheres artistas entrevistadas criaram estratégias de resistência criativas que reconfiguraram o próprio conceito de poder, transformando-o num instrumento de emancipação coletiva, em vez de dominação individual. A criação de novos espaços de poder pelas mulheres artistas representa uma rutura epistemológica com os paradigmas tradicionais de dominação no campo teatral. Este processo não se limita à ocupação de posições já existentes, mas configura uma nova aceção do poder que se baseia na horizontalidade, inclusão e redistribuição de oportunidades, em oposição ao modelo patriarcal baseado na hierarquia, exclusão e perpetuação de privilégios. Este novo paradigma permite às artistas "viver sem medo da vulnerabilidade de género" e "protagonizar as suas próprias vidas", como teoricamente defendido por Lagarde (1999: 247), constituindo uma forma de resistência que transcende a mera ocupação de cargos para se tornar numa transformação estrutural do campo artístico.

A análise revelou cinco modalidades estratégicas principais através das quais este novo poder se materializa: (1) a criação de estruturas de produção teatral próprias, o que constitui "o lugar de resistência por excelência", libertando as artistas da dependência hierárquica – todas as participantes desenvolveram estruturas próprias de produção, transformando a exclusão institucional em oportunidade para experimentação artística e organizacional; (2) nessas estruturas próprias dirigidas por elas próprias apoiam sistematicamente outras mulheres – como conta Orlando: "Tive a estrutura da (...) nesse primeiro projeto que perguntou se eu não precisava de ajuda na produção... depois do apoio que senti, passei a fazer parte da estrutura e passei a apoiar mulheres." A escolha consciente de contratar exclusivamente mulheres atrizes e autoras representa uma ação afirmativa deliberada: "eu tenho a responsabilidade de pôr lá pessoas que não têm geralmente espaço", prossegue a artista; (3) a decolonização dos espaços teatrais, que opera desafiando a hierarquia entre palcos "legítimos" e espaços "periféricos", questionando assim a sacralização dos teatros institucionais como únicos lugares válidos para a prática teatral – esta estratégia implica tanto levar produções alternativas a palcos tradicionalmente elitistas, rompendo com as barreiras simbólicas que definem quem pode ou não ocupar esses espaços, como democratizar o acesso através da valorização de "espaços não normativos" que desafiam as convenções arquitetónicas e as relações de poder inscritas nos teatros tradicionais – Orlando descreve essa experiência: "Apresentei na salinha deles, que era basicamente um corredor (...) E adorei fazer isso, porque achava muito especial fazer teatro assim", revelando como a apropriação de espaços marginais pode constituir simultaneamente uma "necessidade prática e uma escolha política que reconfigura as relações entre centro e periferia no campo teatral"; (4) a criação de redes de apoio entre mulheres constitui uma estratégia de resistência coletiva: Arandir conta que começou a "fazer uma roda de mulheres" após constatar que "são só homens e depois o que aparece são as atrizes mulheres ou as produtoras, mas os diretores, técnicos, encenação... são só homens"; (5) a ocupação de cargos de direção em instituições tradicionais representa também uma resistência, é uma forma de "combate pelo interior" – como relata Antígona, quando foi convidada para um lugar de direção "tinha a obrigação de defender o lugar... é pelas próximas mulheres que vierem".

Todo este processo e forma de atuação revela uma conceptualização revolucionária do poder que, ao invés de reproduzir lógicas de dominação, estabelece formas equitativas e inclusivas de organização artística. Esta transformação amplia não apenas as possibilidades de trajetórias artísticas femininas, mas reconfigura estruturalmente o campo teatral, criando precedentes para futuras gerações e estabelecendo um novo paradigma de relações de poder baseado na solidariedade, inclusão e transformação social.

6. CONCLUSÃO: ENTRELINHAS DE FUGA

Esta investigação revela que, no teatro, as mulheres artistas não ocupam os lugares de poder estabelecidos pelo patriarcado. No entanto, tal como já se referiu, a questão central deixou de ser apenas por que razão não ocupam esses lugares. De facto, verificou-se que as mulheres entrevistadas questionam a própria existência continuada destes poderes patriarcais e as suas instituições organizadas em torno de princípios de hierarquia, controlo e dominação. Como defende Cixous (1976: 887), demo-nos conta de que estas mulheres artistas saíram do "dentro" do discurso masculino, não para ocupar o lugar do homem, mas para o "explodir, inverter e agarrar", transformando-o em algo novo através de uma linguagem própria que permite criar espaços de poder radicalmente diferentes.

As onze mulheres artistas entrevistadas demonstram através dos seus discursos e práticas que não têm como objetivo primário ocupar os lugares de poder tradicionais, mas sim questionar e desconstruir o próprio modelo binário falocêntrico em que esses lugares foram criados e são mantidos. Esta recusa não é passiva nem resignada; pelo contrário, representa uma forma ativa de resistência que procura criar espaços alternativos de poder que não dependam da lógica masculina de dominação, controlo e hierarquia vertical. O papel tradicionalmente destinado a estas artistas tem sido condicionado por uma lógica patriarcal multidimensional que insiste em as colocar sistematicamente em posições subordinadas. Esta lógica opera não apenas através de mecanismos visíveis de exclusão, mas também através de dimensões simbólicas e inconscientes que orientam afetos, valores e comportamentos de forma subtil e profunda, constituindo o que Segato (2003: 14-15) identifica como o estrato simbólico do patriarcado que se reproduz continuamente no inconsciente coletivo.

As narrativas aqui analisadas encontram eco noutros repositórios de testemunhos de mulheres no teatro português, nomeadamente no podcast Teatra (Oliveira, 2019) do Teatro Nacional D. Maria II, que em mais de 120 episódios tem documentado trajetórias de artistas como Luísa Cruz, Margarida Vila-Nova, Zia Soares, Ana Tang, Diana Niepce, Raquel Castro e Tita Maravilha, entre outras. Estes testemunhos complementam a compreensão das dinâmicas de género no campo teatral português, revelando padrões de exclusão e resistência que transcendem as experiências individuais das onze entrevistadas deste estudo.

Como afirma Lagarde (1999: 248), se a desigualdade de género apresenta múltiplas configurações, as lutas devem também ser multíplices. As possibilidades de transformação nas estruturas de produção teatral passam pela educação contínua sobre questões de género, promoção de igualdade nas posições de liderança através de políticas afirmativas incluindo quotas, criação de ambientes inclusivos para mães/pais e cuidadores, e desenvolvimento de iniciativas artísticas feministas que subvertam os papéis tradicionais de género.

Neste sentido, as práticas de resistência identificadas nas entrevistas das onze mulheres artistas prefiguram possibilidades concretas de uma verdadeira democracia cultural que honre as promessas revolucionárias do 25 de Abril, não através da mera ocupação dos lugares de poder existentes, mas através da criação de novas formas de organização que questionam os próprios fundamentos patriarcais sobre os quais se ergueram as instituições teatrais portuguesas.

Esta investigação, no entanto, não pretende descobrir verdades absolutas, mas sim desafiar e desestabilizar o *status quo* sobre o conhecimento das relações de poder e género no teatro, abrindo espaço para que as mulheres artistas possam "morder a língua com os próprios dentes para inventarem para si uma linguagem para entrar" (Cixous, 1976: 887) num campo teatral verdadeiramente democrático e inclusivo.

CC BY NC ND

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES-JESUS, Susana Mourato / José Eduardo Franco (2022), "A lenta afirmação da mulher nos ideários socioeducativos: educação feminina nos intelectuais iluministas no Século das Luzes em Portugal", *Interfaces Científicas – Educação*, 11.2, pp. 11–33.

BARDIN, Lawrence (2016), *Análise de conteúdo*, São Paulo, Almedina Brasil.

BEM, Sandra (1994), *The lenses of gender. Transforming the debate on sexual inequality*, New Haven, CT, Yale University Press.

BORGES, Vera (2005), "Actores e contratos de trabalho nos grupos de teatro portugueses: notas para a sociologia de um mercado artístico", *OBS*, n.º 14, pp. 24–35.

— (2007), *O mundo do teatro em Portugal – Profissão de actor, organizações e mercado de trabalho*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais.

— (2020), "O trabalho nas artes performativas na era Covid-19: da urgência ao potencial da mudança nas organizações e nas trajetórias de carreira artísticas", *in* Tânia Leão (org.), *Em suspenso: reflexões sobre o trabalho artístico, cultural e criativo na era Covid-19*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 30–39.

BRAIDOTTI, Rosi (2000), *Sujetos nómades: corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, Buenos Aires, Paidós.

BRINKMANN, Svend / Steinar Kvale (2014), *InterViews: learning the craft of qualitative research interviewing*, 3.ª ed., Thousand Oaks, CA, SAGE Publications.

BUTLER, Judith (1999), *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*, New York / London, Routledge.

CAÑAMERO, Gisela (coord.) (2022), *WOS - Woman on Scene #1 Criadoras*, Lisboa, Produções Acidentais / Arte Pública.

— (2023), *WOS - Woman on Scene #2 A Criação*, Lisboa, Produções Acidentais / Arte Pública.

CARDOSO, Cátia (2023), "Democratização da cultura? E a democracia cultural?", *Discurso directo*. Consultado a: 30/09/2025, disponível em: *https://discursodireto.pt/2023/10/11/democratizacao-da-cultura-e-a-democracia-cultural/*.

CARREÑO, Tino / Anna Villarroya (2022), "Gender disparities in the performing arts labour market", *Debats*, 7, pp. 11–30.

CIXOUS, Hélène (1976), "The laugh of the Medusa", *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 1.4, pp. 875–893.

CORBAT, Yvan / Silvia Maria González (2020), *State of the arts report about the situation of women artists and professionals in the Cultural and Creative Industries sector in Europe*, Gijón, Women´s Arts. Consultado a: 30/09/2025, disponível em: *http://www.womarts.eu/upload/01-LI-WOMART-1-20-6.pdf*.

CRUZ, Tiago Ivo (2024), "A Revolução, o Fundo de Teatro e o teatro independente: quando o gesto ultrapassa o discurso", *Sinais de Cena*, 3.3, pp. 92–123. *https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2024.3.3.5*.

DAS, Veena (2007), *Life and words: violence and the descent into the ordinary*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.

— (2008), "Violence, gender, and subjectivity", *Annual Review of Anthropology*, 37, outubro. Consultado a: 30/09/2025, disponível em: *https://ssrn.com/abstract=1141308*.

DELEUZE, Gilles / Félix Guattari (1995), *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1, São Paulo, Editora 34.

DENZIN, Norman / Yvonna Lincoln (2005), "Introduction: The discipline and practice of qualitative research", *in* N. Denzin / Y. Lincoln (eds.), *The Sage handbook of qualitative research*, 3.ª ed., pp. 1–32, Thousand Oaks, CA, Sage.

DERR, Holly L. (2017), "Does your Theatre Department have a patriarchy problem?", *Howlround theatre commons*. Consultado a: 30/09/2025, disponível em: *https://howlround.com/does-your-theatre-department-have-patriarchy-problem*.

DOLAN, Jill (2012), *The feminist spectator as critic*, Ann Arbor, MI, University of Michigan Press.

FERREIRA, Helena Gonçalo (2025), *"Chatas, loucas e com mau feitio": artistas de teatro, poder e género*, tese de doutoramento, Aveiro, Universidade de Aveiro.

FERREIRA, Virgínia (1999), "Os paradoxos da situação das mulheres em Portugal", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 52–53, pp. 199–227.

FRYE, Marilyn (1983), *The politics of reality: essays in feminist theory*, Trumansburg, NI, Crossing Press.

GONÇALVES, Yolanda (2016), *Luzia quê?*, Lisboa, Chiado Editora.

GUERRA, Isabel Carvalho (2006), *Pesquisa qualitativa e análise de conteúdo. Sentidos e formas de uso*, Parede, Principia.

KRIPPENDORFF, Klaus (2004), *Content analysis: an introduction to its methodology*, Thousand Oaks, CA, Sage Publications.

LAGARDE, Marcela (1999), "Democracia genérica", *in* Ivonne Siu Bermúdez / Wim Dierckxsens / Laura Guzmán, *Antología latinoamericana y del Caribe: mujer y género*, Managua, UCA, pp. 239–264.

MARTINEZ, *et al*. (2025), *Adenda dos jovens à Carta do Porto Santo — Caldas da Rainha/Loulé, Plano Nacional das Artes*. Consultado a: 30/09/2025, disponível em: *https://www.pna.gov.pt/wp-content/uploads/2025/06/VF_PT_CPS_AD_062025.pdf*.

OLIVEIRA, Mariana Maia de (2019–2025), *Teatra* [Podcast], Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II. Consultado a: 20/12/2024, disponível em: *https://www.tndm.pt/pt/programacao/teatra/*.

RAYNER, Francesca (2021), "The story of what might have been: interrogating *Romeo and Juliet* under the Portuguese dictatorship", *SEDERI Yearbook*, n.º 31, pp. 73–92.

REBELLO, Luiz Francisco (1968), *Breve história do teatro português*, Mem Martins, Publicações Europa-América.

— (2003), *Teatro português em um acto (1800–1899)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

RIBEIRO, Paula Gomes (2012), "Pensar a revolução, nos comportamentos e práticas culturais associadas ao teatro de São Carlos entre o fim do Estado Novo e os primeiros anos da democracia em Portugal", *Revista Música Hodie*, 12.2, pp. 48–56.

ROSA, Marta Brites (2023), "O paradoxo feminino no teatro português do século XVIII", *Faces de Eva*, n.º 50, pp. 177–195.

SCHIAPPA, Bruno (2009), "Mulheres fora do teatro", *Sinais de Cena*, n.º 12, pp. 20–23.

SEGATO, Rita Laura (2003), *Las estructuras elementales de la violência: ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.

TIGHT, Malcolm (2023), "Saturation: an overworked and misunderstood concept?", *Qualitative Inquiry*, 30.7, pp. 1–7. *https://doi.org/10.1177/10778004231183948*.

VASQUES, Eugénia (1997), *Teatro em Portugal: the ladies are not for burning (ou o assalto à casa dos homens)*, Repositório Científico do Instituto Politécnico de Lisboa. Consultado a: 30/09/2025, disponível em: *http://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/3381*.

— (1999), "O teatro português e o 25 de Abril: uma história ainda por contar", *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, pp. 1–16.

— (2001), *Mulheres que escreveram teatro no século XX em Portugal*, Lisboa, Edições Colibri.

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 5
JUNHO DE 2026

AGORA FALAM ELAS E DE CÁ DE BAIXO: REVOLUÇÃO!

ANA CAROLINA GOMES

ANA CAROLINA GOMES

CENTRO DE ESTUDOS SOCIAIS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Ana Carolina Gomes desenvolve investigação sobre representações da revolução portuguesa no teatro português contemporâneo, no âmbito do programa de doutoramento transdisciplinar em Discursos: História, Cultura e Sociedade (CES). Formou-se em Antropologia (licenciatura e mestrado da FCTUC). É especializada em Escrita Criativa (FLUC), cocriadora e editora da revista de ficção especulativa PACTO, contando com vários poemas e contos publicados em revistas e obras coletivas e com o livro de poesia "Tudo e Nada" (2010).

RESUMO

Em Portugal recorda-se o golpe militar de 25 de Abril de 1974, enquanto se remete à sombra o processo revolucionário que se seguiu. O trabalho de memória pode representar um importante papel em contextos de obliteração de partes da história. Se pensarmos onde tem sido feito esse trabalho, onde subsiste/ resiste a Revolução, encontramos vários exemplos no campo das artes, nomeadamente no século XXI. Tomando como exemplos o filme *Prazer, Camaradas!*, de José Filipe Costa, a peça *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas* e a peça transformada em documentário *Elas também estiveram lá*, de Joana Craveiro (Teatro do Vestido), percebemos algumas particularidades comuns nas fontes que os alimentam e nos objetos que representam. Estes são trabalhos que investigam e criam partindo de "memórias pequenas", ou de memórias fracas. Em muitos dos casos, das memórias das mulheres.

PALAVRAS-CHAVE
Revolução, 25 de Abril, Arte, Memória, Mulheres

ABSTRACT

In Portugal, the military coup of 25 April 1974 is remembered, while the revolutionary process that followed is relegated to the shadows. Memory work can play an important role in contexts where parts of history are obliterated. If we think about where this work has been done, where the Revolution subsists/ /resists, we find several examples in the field of arts, particularly in the 21st century. Taking as examples the film *Prazer, Camaradas!*, by José Filipe Costa, the play *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas* and the play transformed into a documentary *Elas também estiveram lá*, by Joana Craveiro (Teatro do Vestido), we notice some common particularities in the sources that feed them and in the objects they represent. These are works that investigate and create based on "small memories", or weak memories. In many cases, women's memories.

KEYWORDS
Revolution, 25 April, Art, Memory, Women

AGORA FALAM ELAS E DE CÁ DE BAIXO: REVOLUÇÃO!

A minha avó da aldeia não sabia ler nem escrever. A vida dela era o trabalho à jorna nas quintas mais próximas. O universo dela era uma família que não parava de crescer. Onze filhos.

Quando o 25 de Abril de 74 chegou, chegou um dia que nunca esqueceria — pelo medo. Não sabia o que aí vinha, mas a explicação que o meu avô lhe transmitiu traduziu-se, na sua cabeça, numa palavra: guerra.

Agarrou nos filhos que ainda tinha em casa e passou o dia na cave transformada em bunker*, no escuro, a transmitir uma tranquilidade que não sentia. No dia seguinte, não veio a guerra, mas também nada mudou na vida que tinha. Os frutos maduros não esperavam na árvore, era tempo de os colher.*

As mudanças que Abril trouxe demoraram a chegar à minha avó da aldeia. Percebeu a Revolução quando o filho mais velho, que não vinha há meses a casa, para não implicar a família na distribuição do Avante!*, regressou. Viveu a liberdade através das vidas dos filhos — e, principalmente, das filhas — que se foram criando tão diferentes da sua.*

Nunca aprendeu a ler e a escrever, a minha avó da aldeia. Talvez por isso, nunca gostou muito da televisão, inundada aos fins de semana por filmes legendados que não podia compreender. Não sei sequer se algum dia viu um filme, a minha avó da aldeia.

A Revolução também atravessou estas vidas – de quem nunca a soube dizer. Também se faz destas pequenas histórias e num período difícil de delimitar: alguns dos seus efeitos não foram imediatos, não foram logo percecionados, podem até só o ter sido nas gerações seguintes. A forma como lembramos e contamos a Revolução está ainda em curso. Estará sempre, enquanto houver memória.

A 25 de abril de 1974, Portugal viveu a experiência da História, já a gente que cá vivia experimentou as histórias de uma vida... pelo menos é o que vejo do meu lugar nostálgico de uma memória imaginada, talvez em parte protésica. Depois, o Processo Revolucionário em Curso (PREC), ou o espírito que o animava, foi-se sumindo, desvanecendo-se – como interroga Joana Craveiro (2019: 257): "Quando é que a revolução acabou?"

Este desvanecimento é também notório quanto à presença da Revolução nas narrativas e memórias dominantes. A memória pública, produzida pelas instituições políticas (partidos, governos, sindicatos e associações) e por figuras notáveis (militares, jornalistas, etc.) acomoda-se a grelhas de interpretação predefinidas que identificam posicionamentos ideológicos (Domingos, 2024: 253). Estas narrativas fixam o sentido dos acontecimentos, limitando a presença e o alcance da explosão na diversidade de imaginações, interesses e experiências que a revolução possibilitou (Domingos, 2024: 253-254). A memória pública é um terreno de disputa pelo significado da Revolução, onde se tem consolidando "o contraste entre um 25 de Abril 'inteiro e limpo' e um PREC 'louco' e 'excessivo'" (Trindade, 2024b: 233).

Em Portugal, mais de cinquenta anos passados, recorda-se o golpe militar que marcou o início do fim de quarenta e oito anos de ditadura como o momento inaugural da democracia. O consenso sobre

o significado da data tem vindo, contudo, a ser posto em causa, nomeadamente através da reivindicação, cada vez mais veemente, da comemoração do 25 de Novembro de 1975 como gesto restaurador dos ideais originais de Abril, face à pretensa deturpação da ideia de liberdade pelos excessos do PREC. Uma ideia que em 2024 reverberou nos discursos da direita nas comemorações dos cinquenta anos de Abril.

Cito, por exemplo, um discurso proferido na Assembleia Municipal de Viseu – porque estive lá e o recordo com maior nitidez –, mas a ideia foi reproduzida em vários discursos por todo o país, incluindo na Assembleia da República:

> 25 de Novembro de 1975, uma data libertadora, que não deve ser esquecida. Como refere o Prof. Jorge Miranda e passo a citar, "(…) o 25 de Novembro significa a consagração definitiva da ideia duma democracia pluralista (…) e (…) significa também o regresso à normalidade e à tranquilidade na vida social e na vida cívica do País (…)", fim de citação.[1]

O "regime democrático procurou legitimar-se, paradoxalmente, em face da revolução e não em face da ditadura" (João Martins Pereira, 1982 *apud* Trindade, 2014: 29), a própria inscrição da Revolução no espaço público é uma "não inscrição" (José Gil, 2005 *apud* Craveiro, 2016: 32) – não estando nos monumentos, nas estátuas, nos nomes das ruas –, ou uma inscrição efémera, como no caso das palavras de ordem e dos murais. De facto, num exercício básico, mas suficientemente ilustrativo, de contagem de resultados de pesquisa no Google para alguns termos, em 2024 e 2023, obtemos, respetivamente, 127 000/64 600 para "25 de Abril" e 59 700/ 24 000 para "25 de Novembro", valores certamente inflacionados por outras efemérides assinaladas no mesmo dia. Ainda assim, a disparidade é inegável quando contabilizamos os resultados para "PREC" (2280/1080), "revolução portuguesa" (548/191) e até, apenas, para a palavra "revolução" (75 800/41 200). Andamos a falar muito do 25 de Abril, mas muito pouco da Revolução.

Onde resistem, então, narrativas sobre a Revolução?

O trabalho de resgate da memória pode representar um importante papel em contextos de obliteração de partes da História (Carlsten/ /McGarry, 2015: 11). O campo das artes, nomeadamente no século XXI, tem sido um dos palcos privilegiados para o trabalho de preservação e resistência de discursos sobre a Revolução. Por exemplo, no cinema, *Linha vermelha*[2] e *Prazer, camaradas!*[3], de José Filipe Costa; na música, o trabalho mais recente de xullaji (*PREC – Poesia Revolucionária em Curso*[4]); no teatro, o trabalho do coletivo Teatro do Vestido, dirigido por Joana Craveiro, ou o trabalho da estrutura de criação artística Cassandra, dirigida por Sara Barros Leitão.

Se nos focarmos nestes exemplos (recentes) de trabalhos artísticos sobre a Revolução, percebemos algumas afinidades, tanto nas fontes a que recorrrem, como nos objetos que representam.

[1] Discurso do presidente da Assembleia Municipal de Viseu, Dr. Mota Faria, eleito pelo PSD. O discurso foi citado conforme transcrito na ata da sessão extraordinária da Assembleia Municipal de Viseu, realizada no dia 25 de abril de 2024.
Disponível em: https://www.cm-viseu.pt/fotos/documentos_categorias_ficheiros/ata_da_sessao_extraordinaria_da_am_de_25_04_2024_13889204036671a3b936239.pdf.

[2] José Filipe Costa (realizador). 2012. *Linha vermelha* [filme]. Terratreme.

[3] José Filipe Costa (realizador). 2019. *Prazer, camaradas!* [filme]. Uma pedra no sapato.

[4] xullaji. 2023. *PREC – Poesia Revolucionária em Curso* [EP].

No filme *Prazer, camaradas!*, a câmara leva-nos para uma cooperativa (nenhuma em particular, todas ao mesmo tempo – é um lugar imaginado). A essa cooperativa afluem homens, mulheres, portugueses, emigrantes regressados e estrangeiros. Vemos, de forma destacada, mulheres a falar e a trabalhar – porque o trabalho não é só o da enxada e porque a enunciação não é só nas assembleias. Os atores e as atrizes interpretam-se a si mesmas.

Na peça *Um museu vivo de memórias pequenas e esquecidas*[5], uma única mulher em cena, Joana Craveiro, desdobra-se e desdobra memórias em palestras performativas que criam o próprio espaço cénico. Nos termos em que o espetáculo é apresentado, é *Um museu vivo* de (pessoas felizes com) memórias pequenas e esquecidas, conduzido por uma mulher "hiper-historiadora disfarçada de uma pessoa que está só a fazer uma palestra performativa" (Teatro do Vestido in Citemor, 2018). *Um museu vivo*, museu imaginado, espaço de trabalho e reconstituição de uma história vista de baixo a partir da reconstituição reivindicativa de memórias fracas, usando o conceito de Enzo Traverso (2012: 71), obliteradas pelas memórias fortes, legadas privilegiadamente pela escrita da História e por formas hegemónicas de transmissão. *Um museu* onde emergem discursos com pouco ou nenhum espaço nas narrativas oficiais sobre o processo revolucionário português e a violência do período de ditadura que o antecedeu.

Elas também estiveram lá[6] é um projeto que emana de *Um museu vivo*, de onde traz o modo de investigar e contar, bem como alguns dos nomes, como Teresa, cuja história é aprofundada em *Elas também estiveram lá*. Inicialmente uma peça, durante a pandemia passou a documentário poético, acompanhando Joana Craveiro e o Teatro do Vestido num percurso pela Avenida da Liberdade, em Lisboa, até à Sala Rank, no Cinema São Jorge, que teria sido utilizada pela Comissão de Censura para visualização e controlo dos filmes que passavam por Portugal. No percurso, contam-se as histórias invisíveis das mulheres na ditadura e no processo revolucionário que se seguiu.

> – Saibam que elas também estiveram lá! E quando virem estas outras fotografias…
> – Esta multidão de homens nesta campanha. E nesta campanha também. Perguntem-se: onde é que elas estavam?
> – Porque estavam. Só não estão nas fotografias. (Teatro do Vestido *in* Câmara Municipal de Lisboa, 2018)

Todos estes trabalhos investigam e criam partindo de "memórias pequenas", que são, muitas vezes, memórias de mulheres. Memórias e pequenas histórias, como as da minha avó da aldeia; memórias fracas. Muitas das representações da Revolução surgidas no século XXI, "mais do que uma representação da história", são "uma representação da historiografia, ou seja, da construção do conhecimento histórico, uma narrativa intensamente autorreflexiva que situa num mesmo plano a história e a memória" (Trindade, 2024b: 247). Trata-se de trabalhos com uma natureza metanarrativa que, com base na memória, olham criticamente os discursos sobre a Revolução (ou a sua ausência) e revelam o que tem ficado de fora.

[5] Joana Craveiro. 2014. *Um museu vivo de memórias pequenas e esquecidas* [peça teatral]. Teatro do Vestido.

[6] Joana Craveiro. (2018–2021). *Elas também estiveram lá* [peça teatral/filme]. Teatro do Vestido.

UM MUSEU VIVO DE MEMÓRIAS PEQUENAS E ESQUECIDAS, DE JOANA CRAVEIRO, TEATRO DO VESTIDO, 2017 (JOANA CRAVEIRO), [F] ESTELLE VALENTE.

ARTE E MEMÓRIA

Um dos campos através do qual o processo revolucionário tem sido representado (resiste), num contínuo trabalho de memória, é o da arte, que não é apenas uma forma de representação, mas também um agente de memória.

A definição de memória cultural de Astrid Erll (2011: 7), como a soma total de todos os processos (biológicos, mediais, sociais) envolvidos na interação entre passado e futuro nos vários contextos socioculturais, introduz uma conceção da memória, como mediada, que permite relacioná-la com a cultura, como agente de mediação. Tal é evidente na manifestação da memória através da dimensão material da cultura, designadamente em pinturas, esculturas, arquitetura, ilustrações, filmes, romances e novelas, peças de teatro, etc. É a isto que se chama memória material (Erll, 2011: 66). A arte fala da memória, mas a memória é também construída através da arte. Importa salvaguardar que a arte não se resume a produtos ou objetos, mas quando esses objetos surgem, em estado mais ou menos final, eventualmente até envolvendo o público no seu processo criativo, têm o potencial de transformar o público, de mediar a sua relação e entendimento de determinados aspetos sociais, históricos, políticos, e é também esta dimensão que interessa considerar.

Jennie M. Carlsten e Fearghal McGarry (2015: 1) refletem sobre o modo como o meio cinematográfico molda, reforça ou subverte a compreensão do passado, alargando o foco da historiografia para abranger a memória. Tal abordagem reconhece que o impacto do cinema reside na sua capacidade de influenciar a consciência pública, moldar a memória coletiva e resgatar histórias suprimidas ou marginalizadas, o que me parece ser igualmente pertinente de aplicar ao teatro. Tanto o cinema como o teatro – ou toda a arte em sentido amplo – fazem parte dos mecanismos de transmissão de memória.

Podemos aqui falar das condições de formação de memórias protésicas, conceito de Alison Landsberg (2004: 146) que se refere a memórias culturais que surgem do confronto entre uma pessoa e uma narrativa histórica sobre o passado, num local experiencial que permita um momento de contacto com o passado através de uma apresentação teatral, da exibição de um filme, de uma exposição, proporcionando que a pessoa se ligue a uma história maior. Esta memória não é uma aquisição de factos ou aprendizagens teóricas, mas passa a fazer, efetivamente, parte das memórias pessoais e profundas de alguém, como uma prótese, mesmo que de um acontecimento passado não vivido, moldando a sua política e a sua subjetividade. São memórias criadas por intermediação cultural, com efeitos concretos na realidade social, particularmente através de pessoas cujos comportamentos e posicionamentos políticos sejam fortemente influenciados por essa memória.

A propósito deste conceito, Alison Landsberg (2004: 146) dá conta de uma suposta ironia: se a memória protésica tem potencial para promover a justiça social, em linha com o que acabámos de ver, tal é possibilitado pela cultura de massas e pelas mercadorias do capitalismo, que facilitam a massificação e a circulação de objetos culturais. No entanto, estas observações implicam uma série de pressupostos que me parecem falaciosos: não só a memória protésica não conduzirá necessariamente a uma consciência política progressista, que resulte numa promoção da justiça social, como pode ser passível de manipulação para alcançar fins diversos e até contraditórios com esta noção.

Também não é reconhecido o papel da cultura que, longe de ser de massas e de poder ser enquadrada como parte de uma lógica capitalista, é, ainda assim, relevante na criação destas memórias. Penso, concretamente, nos casos que estamos a acompanhar, e que dificilmente se enquadram nestas categorias, não deixando de fazer sentido, não obstante, pensá-los como mediadores potenciais de uma memória protésica. Ou, se não for protésica, que seja imaginada, termo que escolhi inicialmente para definir as minhas próprias impressões subjetivas sobre a Revolução.

OS DESAFIOS DE DIZER A REVOLUÇÃO

A Revolução portuguesa foi, de modo literal e em vários sentidos, uma revolução linguística.

Em Portugal, "uma das marcas mais expressivas do período revolucionário (...) é (...) que todo o tipo de pessoas, operárias, camponeses, militantes, tomaram a palavra para intervir politicamente na situação" (Trindade, 2024b: 218). Porém, faltavam as palavras para dizer a nova realidade social. Como refere Jean-Jacques Lecercle (1990: 224), desde que nascemos somos submetidos às categorias de linguagem, que nos são impostas, num gesto que o autor classifica como a "violência da linguagem". Só tomamos consciência desta violência quando, em situações novas, imprevistas, nos faltam as palavras para as descrevermos. Isto acontece em momentos de violência, de emoções extremas, de mudanças profundas no contexto social, como é um contexto revolucionário.

A Revolução é, neste sentido, também linguística, por ser, em si mesma, um processo de procura de novas formas de dizer. Como dá conta José Filipe Costa (2009: 171), numa observação sobre *Torre Bela*[7], "no filme, vemos e ouvimos os ocupantes a articularem palavras que até então nunca tinham pronunciado". Também Joana Craveiro (2024: 300) dá conta, relativamente ao processo de investigação para a criação de *Um museu vivo*, de que "a falta de palavras repete-se em diferentes relatos", e manifesta-se no acesso às memórias da Revolução: "A memória está lá, mas não se sabe onde a arrumar" (Craveiro, 2024: 250). Talvez por isso, na peça, as memórias sejam trazidas a cena dentro de caixas, malas, gavetas, num exercício de procura de memórias que se poderiam dizer tão bem arrumadas que às tantas nem sabemos bem onde estão.

Esta falta de palavras estende-se também à própria historiografia. Como explica Luís Trindade (2024a), elencando os três desafios que a Revolução representa para a historiografia: (1) não há um único protagonista, a Revolução foi feita por uma multidão com poder de enunciação, (2) durante um longo período e em permanência, (3) sendo que, apesar de falar ser, em muitos sentidos, a forma de participação, faltavam as palavras. Trindade conclui então que "é muitas vezes no campo das artes onde esta representação historiográfica é conseguida" (2024a).

Ecoando a noção de descrição densa de Clifford Geertz (1973: 314), que, para responder à teia complexa da realidade social, propõe descrições detalhadas de comportamentos, contextos, significados e normas, em vez da mera descrição de ações, se olharmos para os três exemplos objeto de análise neste texto, verificamos uma densidade de descrição e representação que permite responder à multiplicidade de intervenientes, tempo, episódios e palavras da Revolução.

← [7] Thomas Harlan (realizador). 1975. *Torre Bela* [filme]. Films Albatros; Società Cinematografica Italiana di Torre Bela.

UM MUSEU VIVO DE MEMÓRIAS PEQUENAS E ESQUECIDAS, DE JOANA CRAVEIRO, TEATRO DO VESTIDO, 2017 (JOANA CRAVEIRO), [F] SUSANA NEVES.

Nas obras tomadas como exemplo, são criadas condições que desbloqueiam o acesso ou a enunciação de memórias da Revolução, ultrapassando, portanto, a falta de palavras antes referida, através da sobreposição e detalhe de múltiplas e pequenas histórias, vozes, vindas dos mais variáveis contextos.

Um museu vivo estrutura-se em torno de sete palestras performativas, além de um prólogo. Assente nesta estrutura são apresentadas e sobrepostas (quase sempre de modo também literal, sobre uma secretária, projetada para o público) múltiplas fontes, livros, músicas, brinquedos, fotografias... muitas fotografias a desbloquear histórias partilhadas como quem se senta no sofá de um familiar a ter uma conversa. O efeito de familiaridade é criado logo no início, com Joana Craveiro, que dará voz a todas as histórias, que é a criadora, a atriz mas também ela própria, a projetar a sua fotografia, em criança, na escola, com uma tela dos Alpes suíços a servir de cenário. Explica-nos de onde vem e porque faz parte de uma geração da pós-memória da Revolução, apresentando-nos a interrogação sobre o que nela ainda resta desse tempo como o ponto de partida para toda a obra.

O mesmo método de sobreposição de objetos que auxiliam o exercício de contar pequenas histórias é replicado em *Elas também estiveram lá*, onde as histórias de várias mulheres se sucedem. No filme, os seus nomes surgem na tela, em letras destacadas, inscritos e repetidos sempre que ditos. A ligação da obra ao espaço para o qual foi pensada, a Sala Rank, merece destaque no final, com um exercício de colagem de testemunhos com excertos de filmes que poderão ter sido censurados naquela mesma sala.

Em *Prazer, camaradas!* sucedem-se episódios sem uma linha temporal clara. Alguns dos episódios relacionam-se, outros distanciam-se

UM MUSEU VIVO DE MEMÓRIAS PEQUENAS E ESQUECIDAS, DE JOANA CRAVEIRO, TEATRO DO VESTIDO, 2017 (JOANA CRAVEIRO), [F] ESTELLE VALENTE.

e destacam-se com recurso a opções estéticas visuais, sonoras e musicais distintas, como aquelas que de modo mais simbólico aludem à revolução sexual, por exemplo quando Paulinho sonha com as três mulheres estrangeiras da cooperativa procurando seduzi-lo, ou a cena noturna em que sombras dançam nas janelas iluminadas da casa da herdade. O ritmo do filme assemelha-se ao modo como as memórias nos vão surgindo numa conversa, imprevisíveis, sem uma lógica evidente.

O efeito, que arrisco adjetivar de caleidoscópico, é, nos vários exemplos, resultado de um trabalho de recolha e investigação minucioso e de uma densidade assinalável, num hibridismo entre arte e métodos das ciências sociais, como a pesquisa documental, a história oral, as histórias de vida, as entrevistas... Uma aproximação entre práticas artísticas e práticas das ciências sociais que, por um lado, torna difícil catalogar estes trabalhos, e que, por outro, expande o potencial de interpretação e de ação (Gergen/Gergen, 2018: 57).

PRAZER, CAMARADAS!, DE JOSÉ FILIPE COSTA, 2019 (AMANDA BOOTH, CELIA WILLIAMS E PAT BUTLER), [F] HUGO AZEVEDO.

Sobre *Prazer, camaradas!*, José Filipe Costa (2024) afirma que a sua classificação como "documentário (...) não faz muito sentido". O filme apresenta vários episódios e tensões da vida numa cooperativa, dramatizados por atores amadores que viveram esse contexto no período revolucionário, não se tratando de uma recolha de testemunhos focada na factualidade, mas num exercício de colocar atores a trazerem a cena as suas próprias memórias do período da Revolução, com liberdade para a invenção e a ficção. Como explica o realizador, "o que eu quis é que as pessoas dramatizassem as suas memórias, em vez de ir buscar pessoas que fizessem de conta que são aquelas pessoas". Por exemplo, numa cena em que lavam roupa no tanque, as mulheres, ao mesmo tempo personagens e atrizes, falam entre si, partilham, questionam pormenores da sua vida sexual e familiar, confidenciam as suas histórias de vida, de como resistem às dificuldades. Interpretam-se a si, na exteriorização das suas memórias.

Este hibridismo/indefinição está também muito presente no trabalho de Joana Craveiro. *Um museu vivo de memórias pequenas e esquecidas*, de onde emanam outros trabalhos, como *Elas também estiveram lá*, é o resultado (sempre em processo) de uma investigação de doutoramento em que Joana Craveiro se propôs estudar formas de transmissão da memória política em Portugal. Inicialmente estreado em 2014, em Lisboa, no espaço Negócio/ZDB, o projeto prolongava-se por quatro horas e trinta minutos. Desde então, o espetáculo tem estado em atualização, totalizando, mais de dez anos depois, a duração de, aproximadamente, trezentos e trinta minutos, incluindo uma refeição (com um intervalo correspondente de quarenta e cinco minutos) e um debate/conversa no final.

Num colóquio[8] realizado no Teatro Académico Gil Vicente, em Coimbra, sobre teatro e práticas documentais, Joana Craveiro insurgia-se contra a categoria "teatro documental", dizendo ser onde querem que o Teatro do Vestido se encaixe. Explicava porque é que entende a categoria como problemática, ao não abarcar a complexidade da criação dramatúrgica, apresentando-se como teatro de não-ficção, teatro do real (Martin, 2013: 1-21), menorizando as dimensões ficcionais e de construção artística. Defendia ainda que o início da prática artística e criativa se dava, sem fuga possível, na escrita, num trabalho que vai além da transcrição crua do arquivo, fundindo-o com elementos de ficção. Como se, através da escrita, a objetividade do arquivo se fundisse com a subjetividade do artista. "Documental é um selo e uma garantia: tudo o que disséssemos seria verdade", argumentava, apresentando como alternativa a designação "teatro

[8] O Colóquio "Teatro e Práticas Documentais" decorreu a 20 de maio de 2025 no TAGV (Teatro Académico Gil Vicente) e foi organizado pelo TAGV e pelo LIPA (Laboratório de Investigação e Práticas Artísticas da Universidade de Coimbra).

poético-político", um teatro que não deixa de ser, primeiramente, artístico, criativo e poético, apesar de abordar questões eminentemente políticas e sociais.

Esta categoria encontra-se em linha com a designação escolhida para o filme *Elas também estiveram lá*: documentário poético. Este trabalho torna visível e sublinha que *elas* estavam lá, mas nem sempre na fotografia e nas ruas, muitas vezes apenas no interior doméstico silencioso, no lugar de trabalhadoras invisíveis. Vamos acompanhando as histórias de várias mulheres que não aparecem nas fotografias porque, como uma das entrevistadas terá dito, ainda estavam a sair de casa, literal e metaforicamente. As fotos *delas* aparecem nos minutos finais, marcando a inscrição de vidas que, como se diz no início do filme, davam um livro: Dona Joana, Adelaide, Elvira, Teresa, Júlia, Teresa, Laurinda, Teresa, Benedita, Engrácia, Eva.

ELAS ESTIVERAM MESMO LÁ?

Ao longo dos séculos, a História tem-se escrito "(quase) sem referir as mulheres, o que demonstra que a história deve também ser entendida como uma relação de poder", lembra Andrea Peniche (2020: 245). A História durante muito tempo esqueceu as mulheres, remetendo-as ao silenciamento e à invisibilidade – "o silêncio é o comum das mulheres", como diz Michelle Perrot (2005: 9). No relato histórico, as mulheres são silenciadas enquanto permanecem aprisionadas a uma conceção binária e rígida de género. Relações de poder desiguais alimentam a significação e a construção do género como um "binário hierárquico" (Butler, 2017: 197). O género é, neste sentido, um dos campos em que, no Ocidente, o poder se articula e ganha significado, de modo particularmente persistente e recorrente (Scott, 1995: 88).

Durante o Estado Novo, as mulheres, designadamente as das classes mais desfavorecidas, exploradas e silenciadas sofriam uma dupla discriminação. Por um lado, eram subjugadas em relações de poder que as relegavam ao confinamento no espaço privado e doméstico. "O papel das mulheres era doméstico, de subalternidade, devendo cingir-se sobretudo ao cuidado do lar e dos filhos" (Ferreira, 2024: 191), mesmo que frequentemente esse fosse um espaço simbólico, uma clausura mais social e comportamental do que física. Por outro lado, muitas mulheres trabalhavam também fora do âmbito doméstico e familiar, acumulando uma dupla jornada. Nas classes populares, o ideal da domesticidade era uma ilusão, pois "ontem como hoje, as mulheres sempre trabalharam, acumulando quase sempre as duas jornadas" (Maria Lamas *apud* Peniche, 2020: 255). Este paradoxo coloca uma questão corajosa e necessária: e elas? Quem foram elas? Quem foram aquelas cujas histórias os nossos exemplos procuram contar? Os exemplos do campo artístico que acompanhamos refletem e problematizam estas questões.

Em *Elas também estiveram lá* são, por exemplo, a Elvira e a Teresa, duas mulheres que, no Porto, juntamente com outras do bairro do Leal e da Fontinha, levaram café e pão com manteiga aos oficiais do exército que guardavam os postes de eletricidade no Marquês. Elas foram, no 25 de Abril, "as primeiras a ir para a rua e desde logo trouxeram a comida para os soldados. Depois tomaram a palavra e lideraram lutas" (Maria Antónia Palla *apud* Ferreira, 2024: 186). Uma mulher de vestido azul descreve numa cena a miríade de formas de participação, tudo o que foram as mulheres: a menina franzina e frágil, que obrigaram a ficar quieta, mesmo quando inquieta por dentro, uma das que acenaram com lenço branco a quem partia para a guerra, a que chorava quem lá morria, a que escrevia poesia com nome de homem, a que escreveu um livro durante a guerra, a que filmou

ELAS TAMBÉM ESTIVERAM LÁ, DE JOANA CRAVEIRO, TEATRO DO VESTIDO, 2018 (VERA BIBI), [F] BRUNO SIMÃO.

e pintou murais, todas as que tiveram medo da revolução e choraram de alívio pelo fim da guerra, as que ocuparam casas para a família, as operárias da AMIEL em greve, as operárias conserveiras em greve, as operárias têxteis em greve, as operária da Triumph.

Elas foram as que, não tendo ganhado o estatuto de protagonistas, estiveram em todos os momentos da vida da história do fim da ditadura, da Revolução, da construção da democracia. As que também viveram aqueles anos, como as muitas vozes das palestras performativas do *Museu vivo* mostram, apresentando várias versões e as contradições das mesmas histórias, ou de histórias semelhantes, como as de quem teve de sair do país para trabalhar em busca de uma vida melhor, fugindo da pobreza, ou as distintas perspetivas das filhas de quem regressou das ex-colónias.

Elas estiveram sempre lá e a trabalhar muito, como nos mostra *Prazer, camaradas!*. Serviram na invisibilidade o trabalho visível dos homens. As cenas do filme enumeram as tarefas e o seu ritmo: lavaram a louça, secaram a louça, lavaram o chão sujo pelas botas com terra, lavaram a roupa branca, lavaram a roupa branca, lavaram a roupa branca, lavaram a louça, secaram a louça. Cuidaram. As mulheres também beijaram, as mulheres dançaram e foram apertadas, as mulheres seduziram, as mulheres opinaram. As mulheres foram-se libertando. Algumas, outras não. As mulheres curaram. As mulheres cuidaram. As mulheres falaram. As mulheres trabalharam.

Elas foram (muitas são ainda) as que, apesar da Revolução, permaneceram nos meandros da "lógica do trabalho feminino" que vigorava durante a ditadura e que assim se foram mantendo fora dos livros de História e da memória pública.

As memórias que pudessem ter ficaram com elas, na esfera privada. As entrevistas, as conversas, as buscas nos arquivos pessoais e familiares, métodos do Teatro do Vestido, mas também o ponto de partida para a *performance* de José Filipe Costa, são mecanismos que resgatam essas memórias da condenação à obliteração do próprio tempo.

Em *Prazer, camaradas!*, as atrizes e atores não o são, são as próprias pessoas a representarem a memória daquilo que foram – com os cabelos brancos da atualidade dramatizam as jovens que foram na década de setenta. Passado e presente fundem-se por trás da câmara do realizador: "É tudo uma misturada, eu não sei onde começa uma e acaba a outra, (...) é tudo um emaranhado, uma teia que se vai construindo e que depois se vai diluindo" (Costa, 2024). A memória encontra na arte um mecanismo de desbloqueio, de libertação, e uma plataforma para a emergência de novas narrativas no espaço público, muitas delas nunca antes articuladas.

NOVAS REPRESENTAÇÕES DISCURSIVAS DA REVOLUÇÃO

Já vimos como as memórias da Revolução podem ser enquadradas no conceito de memórias fracas de Enzo Traverso (2012: 71), como as dificuldades levantadas pela representação da Revolução têm encontrado muitas vezes respostas no campo artístico, como a Revolução foi também linguística, como, no século XXI, regressamos à natureza narrativa da Revolução e que agora "a discursividade revolucionária volta a ocupar o lugar histórico que lhe pertence" (Trindade, 2024a).

Mencionámos ainda a forma como as novas representações discursivas da Revolução estão a fazer emergir vozes diferentes, vozes de baixo, como as das mulheres:

> É surpreendente que se assista desde, pelo menos, o início desta década a um romper dos silêncios e de algumas narrativas por uma série de obras artísticas criadas por membros desta geração da pós-memória, com um olhar que, de fora, se questiona sobre o dentro – que é o agora.

A afirmação é de Joana Craveiro (2016: 29), que, como já vimos, logo nos primeiros momentos de *Um museu vivo*, se assume como parte da geração da pós-memória (Hirsch, 2008: 106). Este conceito refere-se a formas de transmissão de memórias, em contexto familiar, de experiências frequentemente traumáticas, a uma segunda geração que, embora não sendo nascida no momento dos acontecimentos, os passa a integrar como memórias próprias.

Prazer, camaradas!, *Um museu vivo*, *Elas também estiveram lá*, mas também os trabalhos de xullaji e de Sara Barros Leitão, não podem, com segurança, ser cunhados como obras de artistas de uma geração da pós-memória. Podemos dizer, ainda assim, que estes trabalhos surgem da criatividade de pessoas que não vivenciaram diretamente esse período e que rompem com as narrativas hegemónicas. Fazem-no duplamente, ao abordar ou reconhecer a Revolução, através do lugar da mulher. Os três trabalhos que nos servem de exemplo constroem narrativas sem arco. Em vez de uma grande narrativa linear, apresentam a sucessão, cruzamento e colagem de pequenas histórias, texturas densas sobre os anos da Revolução, através de retalhos de memórias pequenas e esquecidas de pessoas comuns:

> Pessoas quase analfabetas que não tinham dinheiro para comprar sapatos, mas felizes! Pessoas felizes e honradas que dividiam uma sardinha para três. Pessoas felizes que confiavam na trilogia de Salazar. Pessoas felizes que viam os seus filhos partir para uma guerra absurda. (Teatro do Vestido in Citemor, 2018)

São trabalhos artísticos, mas sobretudo trabalhos de memória e de dessilenciamento das memórias fracas, particularmente das memórias das mulheres em relação à Revolução e ao período violento da ditadura, dando destaque a uma dimensão política destas vidas que tem permanecido menorizada, ignorada e silenciada.

Falamos de um silenciamento perpetrado por uma sociedade ainda patriarcal, como se reflete no paralelismo entre as reivindicações das mulheres após o 25 de Abril e as atuais, começando logo no mote "salário igual para trabalho igual". Como sintetiza Ana Sofia Ferreira (2024: 214): "A luta continua nos dias de hoje, as organizações de mulheres lembram as lutas do passado para que não nos esqueçamos de que ainda há um caminho a percorrer e muito a alcançar."

Estes trabalhos, assentes na oralidade, nas entrevistas, nas memórias até agora não consideradas na historiografia, permitem contar novas histórias. Procurando "a possibilidade da escuta de vozes e memórias silenciadas, não só pelo ruído da história hegemónica, (...) mas pelo silêncio da não-inscrição que se traduz em silêncios múltiplos" (Pollack, 1989: 13). O trabalho artístico de Joana Craveiro e de José Filipe Costa sobre a recolha de testemunhos expõe as limitações da memória nacional dominante e, ao mesmo tempo, as tensões e contradições entre a imagem oficial do passado e as lembranças pessoais.

Estes trabalhos nascem da intenção de ouvir o que as pessoas têm para dizer, mesmo que por vezes isso seja uma ficção. Como confessa José Filipe Costa, em relação a uma cena do filme em que uma mulher conta como perdeu a virgindade, manchando a colcha de sangue e tendo de fazer um corte no dedo para que a mãe pensasse que o sangue vinha daí, "eu acho que essa história foi ela que inventou, nunca tive coragem de lhe perguntar diretamente... Deixa estar!". Ora, é precisamente este o interesse da história oral, como defende Alessandro Portelli (2013: 26):

> O interesse do testemunho não reside apenas na sua concordância com os factos mas também na sua divergência, porque é precisamente nesse desvio que se insinua o desejo, a imaginação, o simbólico. É por isso mesmo que não existem fontes orais "falsas". Até aquelas fontes que se mostram "erradas" colocam sérios problemas (e oferecem oportunidades sérias) de interpretação histórica. Os "erros" numa fonte oral podem ser psicologicamente "verdadeiros" e essa verdade pode ser mais reveladora do que o registo factual.

Estes trabalhos criam lugares deixados fora do mapeamento dos lugares de memória (Nora, 1993: 21) instituído pelo discurso dominante. São lugares imaginados, mas vivos, solo fértil para o despontar de memórias silenciadas e nostálgicas. Assim é com o *Museu*, com a cooperativa não identificada de *Prazer, camaradas!*, ou com a Sala Rank utilizada pela censura durante o Estado Novo, reapropriada em *Elas também estiveram lá*.

Participantes, espectadores e espectadoras são parte desses lugares que desafiam a equacionar outras possibilidades – e se os livros escritos sobre a Revolução contassem outras histórias? –, como que num exercício de ucronia. Nas palavras de Alessandro Portelli (1993: 50), "as hipóteses ucrónicas permitem ao narrador 'transcender' a realidade como dada e recusar a se identificar e se satisfazer com a ordem existente". A ucronia é um "e se?" que abre espaço para o ensaio de outros possíveis. E se fossem elas a contar a história da Revolução?

Visitei este museu, vivi naquela cooperativa, estive lá, através delas. E, de repente, as memórias da Revolução ficaram muito mais parecidas com as da minha avó da aldeia.

E se? E se a minha avó visse pela primeira vez um filme e ele fosse o Prazer, camaradas!*? E se as mulheres tivessem contado esta história desde o início? E se, na disputa entre memórias, fossem as da Revolução as mais fortes?*

CC BY NC ND

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUTLER, Judith (2017), *Problemas de género*, trad. Nuno Quintas, Lisboa, Orfeu Negro.

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA (2018), *Elas também estiveram lá – quotidianos de resistência e de revolução de Abril* [registo vídeo], Facebook, disponível em: *https://www.facebook.com/watch/?v=1878388998847708*.

CARLSTEN, Jennie. M. / Fearghal Mcgarry (2015), "Introduction", *in* Jennie M. Carlsten / Fearghal McGarry (org.), *Film, History and Memory*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, pp. 1–17.

CITEMOR (2015), *Fragmentos de um museu vivo de memórias pequenas e esquecidas. Teatro do Vestido* [registo vídeo], YouTube, disponível em: *https://www.youtube.com/watch?v=xC-6XqVvRZA*.

COSTA, José Filipe (2009), "Quando o cinema faz acontecer: o caso Torre Bela", *Arquivos da Memória: antropologia, arte e imagem*, n.º 5–6, pp. 166–191.

— (2024), *Exibição do filme Prazer, camaradas! e debate com o realizador*, Coimbra, FEUC [aula aberta da licenciatura em Sociologia].

CRAVEIRO, Joana (2016), "'Que teatro é este?': pensamento e processo de *Um museu vivo de memórias pequenas e esquecidas*", *Sinais de Cena* II, n.º 1, pp. 27–48.

— (2019), "Quando é que a revolução acabou?", *in* Pablo Pozzi / Paula Godinho (org.), *Insistir con la esperanza. El compromiso social y político del intelectual*, Buenos Aires, CLACSO, pp. 249–264.

— (2024), "O que se esconde atrás da nuvem: imagens em movimento da Revolução portuguesa nalguns centros urbanos", *in* Manuel Loff / Miguel Cardina (org.), *25 de Abril. Revolução e mudança em 50 anos de memória*, Lisboa, Tinta-da-china, pp. 249–304.

DOMINGOS, Nuno (2024), "Portugal 2024, imaginado desde o 25 de Abril", *Etnográfica*, número especial 50 anos 25 Abril, pp. 249–259.

ERLL, Astrid (2011), *Memory in Culture*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

FERREIRA, Ana Sofia (2024), "25 de Abril e as mulheres: uma Revolução incompleta?", *in* Manuel Loff / Miguel Cardina (org.), *25 de Abril. Revolução e mudança em 50 anos de memória*, Lisboa, Tinta-da-china, pp. 184–214.

GEERTZ, Clifford (1973), *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books.

GERGEN, Keneth. J. / Mary Gergen (2018), "The Performative Movement in Social Science", *in* Patricia Leavy (org.), *Handbook of Arts-Based Research*, New York, The Guilford Press, pp. 54–67.

HIRSCH, Marianne (2008), "The Generation of Postmemory", *Poetics Today*, 29.1, pp. 103–128.

LANDSBERG, Alison (2004), *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York, Columbia University Press.

LECERCLE, Jean-Jacques (1990), *The Violence of Language*, London, Routledge.

MARTIN, Carol (2013), *Theatre of the Real*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

NORA, Pierre (1993), "Entre história e memória: a problemática dos lugares", trad. Yara Aun Khoury, *Revista Projeto História*, n.º 10, pp. 7–28.

PENICHE, Andrea (2020), "A aventura das mulheres", *in* Fernando Rosas / Francisco Louçã / João Teixeira Lopes / Andrea Peniche / Luís Trindade / Miguel Cardina (org), *O século XX português*, Lisboa, Tinta-da-china, pp. 245–291.

PERROT, Michelle (2005), *As mulheres ou os silêncios da história*, trad. Viviane Ribeiro, Bauru – SP, Editora da Universidade do Sagrado Coração.

POLLACK, Michael (1989), "Memória, esquecimento, silêncio", trad. Dora Rocha Flaksman, *Estudos Históricos*, 2.3, pp. 3–15.

PORTELLI, Alessandro (1993), "Sonhos ucrónicos. Memórias e possíveis mundos dos trabalhadores", trad. Maria Therezinha Janine Ribeiro, *Projeto História*, n.º 10, pp. 41–58.

— (2013), "O que torna a História Oral diferente", trad. Miguel Cardina/Bruno Cordovil, *in A morte de Luigi Trastulli e outros ensaios*, Lisboa, Unipop, pp. 19–43.

SCOTT, Joan (1995), "Gênero: uma categoria de análise histórica", trad. Guacira Lopes Louro, *Educação & Realidade*, 20:2, pp. 71–99.

TRAVERSO, Enzo (2012), *O passado, modos de usar. História, memória e política*, trad. Tiago Avó, Lisboa, Unipop.

TRINDADE, Luís (2014), "Os excessos de Abril", *Revista História*, 65, pp. 20–31.

— (2024a), *A Revolução na cultura: heranças, memória e dissensos*, Lisboa [apresentação no colóquio: A cultura e a Revolução: memórias, narrativas e interpelações contemporâneas].

— (2024b), "Processo de Representação em Curso: a narrativa histórica da memória da Revolução", *in* Manuel Loff / Miguel Cardina (org.), *25 de Abril: Revolução e mudança em 50 anos de memória*, Lisboa, Tinta-da-china, pp. 215–248.

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 5
JUNHO DE 2026

DO HOSPITAL DE CHARENTON AO CABARÉ DA MAMACITA

POLÍTICA E CORPOS DISSIDENTES NO BRASIL BOLSONARISTA

RAFAEL FERREIRA

RAFAEL FERREIRA

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA – FCSH

Rafael Ferreira é investigador e artista das artes performativas, com foco em cabarés artísticos. Licenciado em Teatro pela UNIRIO (2019), concluiu o Mestrado em Artes Performativas na Universidade Nova de Lisboa – FCSH (2022), com a dissertação *Cibercabaré*, sobre práticas de cabaré no ciberespaço durante a pandemia. Atua também como performer e investigador no grupo *Le Capivara Noir*, sediado em Lisboa.

RESUMO

Este artigo analisa o espetáculo *Cabaré Sade* (2018), criado pelo grupo de pesquisa Cabaré Incoerente na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como uma atualização cabaretesca da peça *Marat-Sade*, de Peter Weiss. A montagem ocorreu no contexto das eleições presidenciais brasileiras de 2018, marcadas pela ascensão da extrema-direita e pela eleição de Jair Bolsonaro, primeiro presidente militar eleito desde o fim da ditadura. O artigo descreve o processo dramatúrgico colaborativo que caracterizou a criação do espetáculo, sublinhando a inserção de novas narrativas que satirizavam o discurso extremista e denunciavam os efeitos concretos do autoritarismo sobre corpos dissidentes. A análise mobiliza contributos de teóricos do teatro político em diálogo com estudos recentes sobre cabaré no Brasil. Sustento que *Cabaré Sade* evidencia a potência do cabaré – em especial na sua vertente brasileira – como dispositivo político e estético: um espaço onde a sátira se converte em denúncia social e a vulnerabilidade se transforma em resistência. Mais do que atualizar um clássico do teatro político, o espetáculo projeta o cabaré como linguagem decolonial e transnacional de combate ao autoritarismo contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE

Cabaré, Brasil, Teatro político, Corpos dissidentes, Decolonialidade

ABSTRACT

This article analyzes the play *Cabaré Sade* (2018), created by the Cabaré Incoerente research group at the Federal University of the State of Rio de Janeiro, as a cabaret-style reworking of Peter Weiss's *Marat-Sade*. The production took place in the context of Brazil's 2018 presidential elections, marked by the rise of the far right and the election of Jair Bolsonaro, the first military president since the dictatorship. The article describes the collaborative dramaturgical process that characterized the creation of the performance, emphasizing the insertion of new narratives that satirized extremist discourse and denounced the concrete effects of authoritarianism on dissident bodies. The analysis draws on theoretical contributions from political theatre in dialogue with recent studies on Brazilian cabaret. I argue that *Cabaré Sade* demonstrates the power of cabaret – especially in its Brazilian form – as a political and aesthetic device: a space where satire becomes social critique and vulnerability is transformed into resistance. More than reworking a classic of political theatre, the performance positions cabaret as a decolonial and transnational language of resistance against contemporary authoritarianism.

KEYWORDS

Cabaret, Brazil, Political theatre, Dissident bodies, Decoloniality

DO HOSPITAL DE CHARENTON AO CABARÉ DA MAMACITA

POLÍTICA E CORPOS DISSIDENTES NO BRASIL BOLSONARISTA

Em novembro de 2018, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, o grupo de pesquisa em cabaré artístico Cabaré Incoerente, coordenado pela professora Christina Streva, estreou o espetáculo *Cabaré Sade*. A montagem foi concebida como uma criação colaborativa, livremente inspirada no texto *A perseguição e o assassinato de Jean-Paul Marat: representados pelo grupo teatral do hospício de Charenton sob a direção do Senhor de Sade*, de Peter Weiss (1968), também conhecido como *Marat-Sade*. O espetáculo comemorava os cinco anos de atividades do grupo de pesquisa (Cabaré Incoerente, s.d.).

Diferentemente da peça de Weiss (1968), cuja ação se passa no hospital de Charenton, a dramaturgia escrita por Luana Valentim e Rafael Ferreira, então alunos da universidade, e supervisionada pela professora Rosyane Trotta, deslocou a narrativa para um cabaré brasileiro. O enredo, entretanto, manteve o núcleo da trama: o assassínio do líder jacobino Jean-Paul Marat pela camponesa Charlotte Corday.

Ao mesmo tempo que acontecia o processo de montagem, o Brasil vivia as campanhas eleitorais presidenciais que culminaram, em outubro de 2018, com a vitória de Jair Bolsonaro, primeiro presidente militar eleito desde o fim da ditadura. Assim, a estreia de *Cabaré Sade* deu-se já com o resultado definido, num clima de medo e insegurança, especialmente entre pessoas negras, periféricas, LGBTQIA+ e demais corpos dissidentes[1]. O então candidato era conhecido por suas falas públicas homofóbicas e que exaltavam ditaduras e tortura (Ipanema, 2023: 221). A coincidência entre o processo criativo e a conjuntura política conferiu ao espetáculo uma forte carga de atualidade.

A própria encenadora sublinhou essa dimensão ao afirmar:

> (...) o cabaré está tão ligado a tempos sombrios, a tempos de guerra, a tempos de radicalização política. Ele surge numa época muito contraditória, e ele vai sempre retornar e ganhar muita força em momentos nos quais a sociedade está precisando se repensar. (NIS UNIRIO, 2019)

A questão que norteia este artigo é, portanto, de que forma o *Cabaré Sade*, enquanto releitura cabaretesca de *Marat-Sade*, funcionou como dispositivo político num momento de mudança política no Brasil? Sustento que a apropriação da linguagem cabaré – em especial na sua vertente brasileira – não apenas reatualizou um clássico do teatro político, mas também constituiu um espaço de resistência e de assembleia performativa, onde corpos dissidentes puderam afirmar-se em 2018.

Após contextualizar a genealogia do cabaré e a especificidade do cabaré brasileiro – entendida aqui a partir de uma perspetiva

[1] Corpos marginalizados, fora do padrão imposto pela sociedade (NIS UNIRIO, 2019).

decolonial[2] – descrevo o processo e a dramaturgia do *Cabaré Sade*; examino a sua função política em 2018 à luz das teorias contemporâneas da performance e da democracia; e por fim, proponho uma reflexão sobre a relevância do cabaré enquanto dispositivo de resistência transnacional, capaz de se reatualizar em diferentes conjunturas.

CABARÉ À BRASILEIRA

O cabaré surgiu em 1881, em Paris, com a abertura de *Le chat noir*, considerado o primeiro espaço do género. Criado em contexto boémio, constituía-se simultaneamente como um espaço de entretenimento noturno e um laboratório de experimentação cénica. Os números apresentados eram marcados pela sátira e pela crítica ao modo de vida da classe média. Nesse ambiente, emergiram diversas tendências artísticas e literárias em oposição às práticas culturais dominantes. O espaço, de tamanho reduzido, promovia a proximidade entre artistas e público, estabelecendo uma convivência direta que se tornaria uma marca distintiva do cabaré (Ferreira, 2022: 15).

O cabaré nasceu também num momento contraditório da Belle Époque francesa, em que os avanços tecnológicos e culturais coexistiam com profundas desigualdades sociais (Streva, 2017: 84). A pulsão de morte deixada pelas repressões da Comuna de Paris (1871), em contraste com o otimismo modernizador do período, formou o terreno para o surgimento do cabaré como espaço simultaneamente artístico e político. Assim, a contradição e a pulsão de morte estiveram inscritas no seu cerne.

[2] Opta-se pelo termo decolonial para enfatizar a análise da colonialidade persistente nas formas de poder, nos corpos e nas práticas culturais, e não de processos históricos de descolonização político-institucional. Este termo é também adotado por Braga (2021) para descrever o cabaré na América do Sul e por outros autores que ele cita em seu artigo.

O sucesso desta prática cultural fez com que o cabaré se expandisse primeiro pela Europa e, em seguida, pelas Américas. Em cada país, manteve o seu cariz inovador e crítico, mas absorveu traços próprios. Ferreira (2022) cita alguns exemplos: na Alemanha ganhou um aspeto mais teatral; em Zurique, na Suíça, foi desenvolvido por refugiados de guerra que fundaram o *Cabaré Voltaire*, berço do dadaísmo; em Portugal, chegou a Lisboa levado por empresários da vida noturna e consolidou-se nos clubes dos "loucos anos 20"; nos Estados Unidos foi fortemente influenciado pelo *vaudeville*. Appignanesi (2004) menciona ainda cidades como Londres, Viena e Milão, sublinhando o caráter experimental desta linguagem e o impacto que teve nas respetivas cenas culturais[3].

Tal como aconteceu noutros contextos, também no Brasil o cabaré foi rapidamente apropriado e transformado em função das especificidades locais. Chegou primeiro ao Rio de Janeiro, inicialmente como mimese do cabaré parisiense, e teve o seu apogeu no bairro boémio da Lapa – conhecido como a "Montmartre dos trópicos" –, desempenhado por artistas que viviam à margem da sociedade (Streva, 2019). O facto de a cidade ter sido a única capital de um império europeu fora da Europa[4] e de ambicionar integrar-se no mapa do divertimento global, recebendo a alcunha de "Cidade maravilhosa", explica a sua rápida adesão à linguagem. Streva (2019) descreve como esses espaços abriram as portas à cultura brasileira através da música:

> Na década de 1920, os cabarés proliferaram no Rio de Janeiro, concentrando-se sobretudo na Lapa, região do centro da cidade que

[3] Appignanesi (2004) não fala apenas da chegada do cabaré a esses países, mas reflete também sobre a sua permanência em diversos períodos da história.

[4] O Rio de Janeiro foi capital do Império Português durante as invasões napoleônicas.

> ficou conhecida como a "Montmartre Tropical". Os cabarés abriram portas para a música popular brasileira e para que seus compositores e intérpretes pudessem apresentar o seu trabalho. Esses estabelecimentos (…) tornaram-se pontos de encontro da boémia carioca e contribuíram para consolidar a identidade festiva do que passou a ser conhecido como a "Cidade Maravilhosa"[5].

Os cabarés cariocas tornaram-se espaços de afirmação da cultura popular brasileira, marcados por uma forte presença de elementos afro-brasileiros. As apresentações frequentemente incorporavam referências ao maxixe, ao samba, à capoeira, ao Carnaval e às religiões de matriz africana, revelando uma estética híbrida e profundamente ligada às práticas culturais locais (Streva, 2019). Esses espaços eram frequentados e ocupados por pessoas marginalizadas, que neles encontravam lugar de expressão e reconhecimento. Até hoje, o bairro da Lapa permanece associado a esse legado (Ferreira, 2022: 20).

O facto de o Brasil ter sido uma colónia no passado também influencia as especificidades do cabaré brasileiro. Braga (2021: 7-9) observa que os cabarés realizados na América do Sul são não apenas uma traição ao cânone teatral[6], mas também uma traição à colonialidade imposta. Essa colonialidade manifesta-se no racismo herdado da escravatura de corpos não brancos e na opressão de corpos femininos, feminilizados e dissidentes de sexo ou género, divergindo de outras realidades pré-coloniais cujas cosmogonias e ancestralidades concebiam possibilidades para além do estreito binarismo de género imposto pelos europeus (Braga, 2021: 5).

> Nessa perspectiva, os estudos de cabaré, no contexto brasileiro e sudaca[7], forjam novos possíveis na cena contemporânea, dada a sua natureza fronteiriça. Congregando estética e política, dizem respeito a um conjunto de práticas transdisciplinares e movediças que transgridem o padrão classificatório e disciplinar. Um exemplo disso é a conexão que promovem entre cena e música sem, contudo, recaírem na tradição espetacular da ópera, tampouco do teatro dramático. (Braga, 2021: 7)

Portanto, referir o "cabaré à brasileira" é evocar este legado: significa reconhecer que, além de constituir um espaço de entretenimento noturno e de experimentação cénica, é também uma forma de crítica política e social. É colocar corpos dissidentes em cena, subverter a hegemonia do Norte Global, trazer à tona a cultura brasileira, tocar na ferida aberta do racismo, do machismo e da LGBTfobia – e fazer tudo isso com humor, em ambiente boémio, acompanhado de música e bebidas alcoólicas.

[5] "In the 1920s, the cabarets proliferated in Rio de Janeiro concentrated mainly in Lapa, a region of the center of the city that became known as the 'Tropical Montmartre'. The cabarets opened doors for Brazilian popular music and for their composers and performers to show their work. Establishments (...) became meeting places for Rio´s bohemia and helped to consolidate the festive identity of what became known as the "Cidade Maravilhosa", no original. Todas as traduções apresentadas serão da minha autoria, salvo indicação expressa em contrário.

← [6] O cabaré distancia-se do cânone teatral por diversas razões, entre elas a quebra da autoria única do ponto de vista dramatúrgico e o facto de ocorrer em espaços não convencionais. As performances de cabaré emergem na relação entre os corpos do público, dos *performers* e do próprio lugar. Não provindo de uma materialidade textual, como outras modalidades teatrais europeias, o cabaré assombra toda uma tradição dramatúrgica (Braga, 2021: 7–9).

[7] "Sudaca é um termo originalmente ofensivo, utilizado para qualificar migrantes latino-americanos na Espanha, apropriado por esta mesma comunidade minoritária como estratégia identitária para o enfrentamento da xenofobia em território europeu – algo equivalente ao que aconteceu com o termo 'queer', nos Estados Unidos, em relação à comunidade LGBTQI migrante" (Braga, 2021: 5).

CABARÉ SADE E A CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICA

O Cabaré Incoerente é um grupo de pesquisa da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro que, desde 2014, investiga o cabaré enquanto linguagem artística. Essa investigação deu origem à tese de doutoramento de Christina Streva, intitulada *Por um ator-provocador e um professor-criador: uma pesquisa-ação sobre a performance de cabaré*, defendida em julho de 2017. O projeto articula-se em três frentes: ensino, com a oferta de disciplinas de cabaré artístico aos discentes; pesquisa, com o trabalho do grupo propriamente dito; e extensão, através das Noites Incoerentes de Cabaré, realizadas dentro e fora da universidade, nas quais se apresentam números criados pelos artistas-pesquisadores (Cabaré Incoerente, s.d.).

No segundo semestre de 2018, como parte da comemoração dos cinco anos do grupo, Streva convidou alunos que integravam a pesquisa e estudantes que tinham frequentado a disciplina de cabaré para a montagem colaborativa de um espetáculo que viria a chamar-se *Cabaré Sade*. Além de Rosyane Trotta, outros professores da universidade também participaram: Letícia Carvalho foi responsável pela preparação vocal e Vinicius Turkienicz assumiu parte da direção musical (Cabaré Incoerente, s.d.).

O processo de criação foi colaborativo em todas as etapas, como relatam os envolvidos em entrevista ao NIS UNIRIO (2019). Embora livremente inspirado numa dramaturgia existente, o texto teve de ser reimaginado para caber nas premissas definidas desde o início: narrar a mesma história – o assassínio de Jean-Paul Marat por Charlotte Corday, encenado pelo Marquês de Sade – mas utilizando a estética do cabaré. Assim, *Cabaré Sade* manteve o caráter metateatral do original, mas desta vez o Senhor de Sade encenava o assassínio de Marat no "Falido e Fabuloso Cabaré da Mamacita".

Apesar de a dramaturgia de *Cabaré Sade* ter sido assinada e registada[8] em nome de Ferreira, Valentim e Trotta, todo o elenco contribuiu para a sua construção (NIS UNIRIO, 2019). Esta lógica coletiva é característica do cabaré: a desconstrução da autoria única rompe com a conceção do teatro como simples desdobramento da literatura dramática, em que caberia a atores, encenadores e demais sujeitos apenas ilustrar o que fora previamente escrito pelo autor, visão predominante no Ocidente e estruturante do género dramático (Braga, 2021: 8).

A dramaturgia de Weiss (1968) facilitava a adaptação, já que apresentava elementos próximos da linguagem cabaré: estrutura narrativa episódica, presença de um mestre de cerimónias e números musicados. Assim, algumas transposições foram diretas: o *Anunciador* transformou-se em dois mestres de cerimónias; as músicas foram rearranjadas e cantadas em coro pelos atores com acompanhamento da banda; e os quadros passaram a designar-se como "números"[9] (Ferreira *et al*., 2018).

O cabaré é construído por *performers* que assumem papéis através de *personas* – máscaras criadas especificamente para o contexto:

> O performer de cabaré decide o que quer fazer, é o seu próprio provocador, encenador e dramaturgo. (…) Para o cabaré, o performer

[8] O texto foi registado na Biblioteca Nacional do Brasil em 2020 com o número 814 170. O seu registo pode ser consultado em: https://arquivo.bn.br/portal/index.jsp?plugin=FbnBuscaEDA.

[9] Em pesquisas de cabaré em língua portuguesa usa-se a nomenclatura "número" ao invés de "cena" ou "quadro". Normalmente, os números de cabaré são mais curtos do que as cenas e quadros teatrais e não envolvem necessariamente técnicas de atuação.

CABARÉ SADE, DE LUANA VALENTIM, RAFAEL FERREIRA E ROSYANE TROTTA, ENC. CHRISTINA STREVA, CABARÉ INCOERENTE, 2018 (FILIPE FELIX E JOÃO VICTOR LINHARES), [F] CECÍLIA VAZ.

> cria uma persona, uma máscara. Nesses casos, há a criação de algo entre o performer e a personagem. "A máscara do cabaré é, na verdade, uma exacerbação de traços da própria personalidade do ator." (Streva, 2017: 256)
>
> Desta forma, o cabaré traduz um trabalho autoral, pois a persona tem características do próprio performer. A persona é tão marcante que, nas programações dos cabarés, é divulgado o nome da persona e não do performer. (Ferreira, 2022: 21–22)

Essas figuras performativas não se confundem inteiramente com personagens dramáticas tradicionais: funcionam como máscaras críticas, satíricas e provocadoras. Nesse espírito, *Cabaré Sade* introduziu em determinados momentos da dramaturgia o nome das *personas*. Quando os dramaturgos faziam referência à *persona*, significava que quem falava naquele instante era o *performer* no tempo presente, e não a personagem do enredo. Isso é visível no prólogo, em que os mestres de cerimónia apresentavam as *personas* que interpretariam cada papel:

> **MC[10] 2:** E nenhum dos líderes revolucionários foi mais apaixonado que Jean-Paul Marat. (entra Sebastian Félix. Vinheta de Marat.)
>
> **Marat:** Eu sou a revolução!
>
> **MC 2:** Para interpretar este papel tão importante, escolhemos o nosso gato melancólico, Sebastian Félix. (Sebastian Félix mia)[11] (Ferreira *et al.*, 2018: 3)

Essa solução tinha paralelo com o texto original de Weiss (1968), no qual o Anunciador também explicava quais internos de Charenton desempenhariam cada personagem:

> Anunciador (bate três vezes com o bastão no solo): Marat é este homem que reconheceis já sentado dentro da banheira (…) Para desempenhar este papel escolhemos um dos pacientes que sofre de paranóia cuja cura pela hidroterapia atingiu até hoje os nossos melhores resultados. (Weiss, 1968: 14)

A nova dramaturgia era mais sintética do que o texto original: muitos diálogos foram suprimidos e vários quadros transformados em números sem texto. Essa opção reforçava a tradição do cabaré como linguagem predominantemente corporal.

O corpo, nesse contexto, assume um papel central na preparação do *performer*. Como os cabarés artísticos se realizam em espaços ligados à vida noturna, a fisicalidade do *performer* não pode reproduzir o mesmo registo do ator em cena teatral convencional. A arquitetura dos edifícios teatrais é concebida para concentrar a atenção do público na caixa cénica; já nos espaços alternativos, típicos do universo noturno, a performance divide a atenção com múltiplos elementos do ambiente. Por isso, os corpos precisam ser amplificados, projetados, tornados visíveis de forma intensa: surgem em cena carregados de exagero, ironia e estereótipos (Ferreira, 2022: 23).

Para além dessas escolhas formais, a montagem introduziu novos personagens com o objetivo de atualizar a dramaturgia e dialogar com questões políticas e sociais do Brasil de 2018 – aspetos que serão analisados a seguir.

[10] A dramaturgia abrevia "Mestre de cerimónias" para "MC" e numera com 1 e 2.

[11] O trecho deste número pode ser visto a partir do minuto 4:22 (NIS UNIRIO, 2019).

O INÍCIO DO BRASIL BOLSONARISTA

Entre os personagens novos, destaca-se Miss Gudart, concebida como representação da extrema-direita. Enquanto Weiss (1968) atribui a Roux o arquétipo de radical de esquerda, na adaptação considerou-se necessário inserir também a figura de um radical de direita. O Brasil vivia então a ascensão da extrema-direita e, como o cabaré é "uma forma de arte que espelhou e refletiu as transformações e mudanças pelas quais a sociedade da sua época passava" (Streva, 2017: 83), a criação dessa *persona* tornou-se inevitável.

As pesquisas de intenção de voto já indicavam a provável vitória de Jair Bolsonaro (Barbosa/Rodrigues, 2018). O candidato adotava o *slogan* "Brasil acima de tudo, Deus acima de todos", que fazia referência a uma aclamação militar criada no final da década de 1960, durante a ditadura, além de remeter ao *slogan* da Alemanha nazi "*Deutschland über alles*" (traduzido para "Alemanha acima de tudo") (Folhapress, 2018). Colocar "Deus" como cerne de uma campanha eleitoral num Estado laico denuncia o conservadorismo que desloca o debate do campo político para o campo moral. O deslocamento do discurso para a moralidade é observado por Florian Malzacher (2023: 11) num contexto global:

> Mas a história, afinal, não tinha terminado, e ainda hoje sentimos os efeitos colaterais do TINA e afins. Eles prepararam o terreno social para um estado de coisas em que a ausência de alternativas é tratada como senso comum e, como observam teóricos de Chantal Mouffe a Slavoj Žižek, os valores políticos foram substituídos por valores morais[12].

[12] "But history was not over after all, and we still feel the side effects of TINA and the like today. They have prepared the social ground for a state of affairs in which the absence of alternatives is regarded as common sense and, as theorists from Chantal Mouffe to Slavoj Žižek remark, political values have been replaced by moral ones", no original.

Um dos gestos mais emblemáticos da sua campanha – e que viria a marcar o seu mandato presidencial – era simular armas de fogo com as mãos, em defesa da liberalização do porte de armas. Apresentava-se como um candidato "não político", explorando a sua carreira de militar, apesar de ter sido deputado durante anos. A sua base eleitoral, já predominantemente de direita, radicalizou-se ainda mais neste processo.

A montagem *Cabaré Sade* realiza uma crítica política frontal ao bolsonarismo, operando não só no conteúdo, mas na forma e na estrutura do espetáculo. O teatro sempre representou conflitos, a sua vertente política demanda mudanças e tem a sua base no questionamento e no confronto (Ipanema, 2023: 40). O teatro também pode ser visto como espaço no qual um agonismo lúdico não apenas mantém as contradições vivas, mas, sobretudo, permite que elas sejam articuladas livremente (Malzacher, 2023: 14).

Todo esse cenário serviu de base para a criação de Miss Gudart. A *persona* tinha o seu ápice no número oito, intitulado *A coxinhada*[13] *tá nervosa*, quadro onde as personagens que representam a direita no espetáculo se reúnem. Corday abre a cena com um discurso liberal:

> **Corday:** Ainda será verdade um dia a liberdade individual, as pessoas só evoluem com direito de escolha. O país não gera riqueza, os recursos dele são oriundos dos impostos altíssimos pagos pela população. Fomos tomados por ódio e rancor. Marat inventou a luta de classes, está cortando as cabeças de nossos iguais e diz que é para

[13] O termo "coxinha" foi uma alcunha criada pela esquerda brasileira para denominar de forma pejorativa pessoas de direita. Portanto, o termo "coxinhada" neste contexto refere-se a um grupo de pessoas de direita.

> nos proteger. Devemos ser os protagonistas da nossa vida, e não esperar pela ajuda do governo, somos nós, individualmente, que faremos a mudança! (Ferreira *et al.*, 2018: 16)

Nesse momento, o discurso é cooptado pela extrema-direita por meio da fala de Miss Gudart, cuja intervenção funciona como uma *charge* do discurso bolsonarista, convertendo-o numa pauta moral e na defesa de um governante "não político":

> **Miss Gudart:** O problema do nosso país é que ele só foi governado por gente frouxa! Tem que colocar alguém de fibra no poder. Alguém que esteja aqui, no meio de nós. Alguém que tenha peito para enfrentar essa crise que estamos a passar. Esses pobres têm que parar de ter filhos, essas pessoas sem dinheiro, sem futuro, que só ficam mamando nas tetas do governo. Queremos justiça! (Ferreira *et al.*, 2018: 16)

A cena avançava em crescendo até culminar com Miss Gudart a gritar: "Tem que matar bandido. Tem que matar artista. Tem que matar corrupto", acompanhada de um coro que entoava: "Tem que matar! Tem que matar!"[14] O apelo à ordem e ao autoritarismo é expresso não apenas em diálogo, mas em atos performativos – o coro "Tem que matar! Tem que matar!" evidencia como o espetáculo torna visível a lógica do poder violento, sua retórica e seus reflexos no cotidiano.

O quadro terminava com os intérpretes a apontarem "armas" feitas com as mãos para Coulmier, que, como no original, interrompia o espetáculo sempre que discordava das escolhas de encenação de Sade. Neste caso, porém, a sua intervenção surgia numa perspetiva conservadora moderada. A sua ira era despertada porque a filha continuava a reproduzir os movimentos com arma a que acabara de assistir[15].

> **Coulmier:** Vocês sabem que ninguém quer isso, ninguém vai sair matando todo mundo. Esse tipo de discurso é especulativo e só fortalece o ódio. Precisamos de moderação! (Ferreira *et al.*, 2018: 17)

A ideia de Judith Butler (2015: 156-157), que entende a assembleia como um ato performativo dos corpos reunidos, pode ajudar a ler a cena: o coro que grita em uníssono "Tem que matar!" encena uma assembleia política que mobiliza a violência como gesto coletivo e partilhado; uma assembleia performativa não precisa só de voz, pode ser feita com o corpo, com as ferramentas que o grupo tem em comum.

> O "nós" enunciado na linguagem já é realizado pela reunião dos corpos, pelos seus gestos e movimentos, pelas suas vocalizações e pelas suas formas de agir em conjunto. Agir em conjunto não significa agir em conformidade; pode acontecer que as pessoas se movam ou falem em várias direções ao mesmo tempo, até mesmo com propósitos divergentes. E isso não significa que digam exatamente as mesmas palavras, embora às vezes isso ocorra num cântico ou numa cadeia verbal, como nas assembleias públicas do Occupy. E, por vezes, "o povo" age por meio do seu silêncio coletivo ou do uso irónico da linguagem; o seu humor e até a sua piada apropriam-se e subvertem uma linguagem que procuram desviar dos seus fins habituais[16].

No entanto, ao ser transposto para a estética do cabaré, esse mesmo coro – que, em princípio, poderia remeter à construção de uma assembleia – é desvelado no seu carácter autoritário e exposto ao

[14] O trecho deste número pode ser visto a partir do minuto 17:45 (NIS UNIRIO, 2019).

[15] O trecho deste número pode ser visto a partir do minuto 12:53 (NIS UNIRIO, 2019).

ridículo, transformando a presença coletiva em objeto de sátira e crítica. A sua intervenção simboliza a procura por um governante "não político" e uma pauta moral. Ou seja, a extrema-direita procura apropriar-se de formas de ação política transgressora, como a assembleia, mas acaba por falhar sempre que perde o controlo, pois o seu conteúdo limita-se à manutenção do poder dominante.

Assim, *Cabaré Sade* incorporou na sua dramaturgia a ascensão da extrema-direita no Brasil, transformando discursos de ódio em matéria de sátira e crítica. Contudo, se Miss Gudart traduz a ameaça autoritária em chave política, outras figuras criadas no espetáculo avançam ainda mais ao exporem os impactos concretos desse autoritarismo sobre corpos historicamente marginalizados. É nesse ponto que a montagem desloca a sua crítica para a dimensão racial e decolonial, campo em que o cabaré à brasileira revela toda a sua potência de resistência.

CORPOS DISSIDENTES NO PALCO

Ao refletir sobre o teatro político contemporâneo, Ipanema (2023: 225) observa que as lutas identitárias passaram a ocupar o centro das discussões e que seria irrazoável propor um debate restrito ao campo político sem as considerar. Nesse sentido, a atualidade apresenta diversas alternativas que parecem, por vezes, afastar-se do cariz político tradicional.

> Quais seriam, então, as alternativas contemporâneas para o teatro político? Procurar, por meio de conceitos universais como os direitos humanos, reformular a tentativa de construir um consenso em torno de agendas para a eliminação de inimigos comuns? Ou aceitar que esse consenso nunca ocorrerá e protestar contra a violência sofrida por comunidades específicas? Do ponto de vista da prática teatral moderna, é irrazoável escolher um caminho em detrimento do outro – isto é, entre um amplo acordo entre forças políticas diversas e as lutas identitárias –, pois seria uma quimera abandonar a crença numa ética básica como ponto de partida para qualquer debate sério sobre o papel político das artes cénicas. Tal dicotomia sectária e míope entre universalismo e identitarismo perde o seu próprio sentido à medida que o critério em que se baseia é simplesmente uma fraude[17].

← [16] "The 'we' voiced in language is already enacted by the gathering of bodies, their gestures and movements, their vocalizations, and their ways of acting in concert. To act in concert does not mean to act in conformity; it may be that people are moving or speaking in several different directions at once, even at cross-purposes. And it does not mean they speak the exact same words, though sometimes that happens in a chant or in a verbal relay as in Occupy public assemblies. And sometimes 'the people' act by way of their collective silence or their ironic use of language; their humor and even their mockery take up and take over a language they seek to derail from its usual ends", no original.

[17] "What, then, would be the contemporary alternatives for political theatre? To seek, through universal concepts such as human rights, to refurbish the attempt to form a consensus around agendas for the elimination of common enemies? Or to accept that this consensus will never take place and to protest the violence endured by specific communities? It is unreasonable from the point of view of modern theatre practice to choose one path over the other, meaning between a broad agreement among varied political forces and identity struggles, since it would be a chimera to abandon the belief in basic ethics as a starting point of any serious debate on the political role of performing arts. Such a sectarian and myopic dichotomy between universalism and identitarianism loses its very meaningfulness insofar as the criterium on which it is based is simply a fraud", no original.

Afastar-se do "político tradicional" não constitui, em si, um problema, pois os tempos são outros e torna-se inevitável ouvir diversas vozes e rever conceitos políticos. Contudo, é preciso atenção: algumas dessas lutas identitárias podem ser cooptadas pelo poder dominante e, quando isso acontece, deixam de carregar potencial revolucionário.

Foi nesse contexto que ganhou destaque a criação de outra *persona* para a adaptação: Mamacita, dona do cabaré onde o espetáculo de Sade seria encenado. A sua presença pode ser entendida como resposta ao risco de que determinadas lutas identitárias sejam cooptadas pelo poder dominante, recuperando-as em chave crítica. Dramaturgicamente, a personagem alterou o início da peça: se, no original, Coulmier – diretor do hospital de Charenton – recebia o público (Weiss, 1968: 12), na adaptação era Mamacita quem dava as boas-vindas, apresentando Coulmier como patrocinador do espetáculo.

> **Mamacita:** Boa noite, é um prazer recebê-los. Como todos sabem, eu sou a Mamacita e nós estamos aqui para celebrar um momento muito especial: a comemoração de cinco anos deste cabaré. Antes de começarmos, eu gostaria de apresentar a todos vocês o nosso patrocinador, o senhor Coulmier. (Ferreira *et al.*, 2018: 2)

A *performer* que interpretava Mamacita, Barbara Cristina, era negra, tal como outros *performers* do elenco e da banda. Por se tratar de um cabaré à brasileira, essa dimensão não podia ser ignorada. Ademais, a luta antirracista não deveria cair no espectro do sectorial pois o racismo no Brasil é algo estrutural devido ao passado escravocrata do país – como observa Ribeiro (2019: 4), "o racismo é (...) um sistema de opressão que nega direitos, e não um simples ato da vontade de um indivíduo". Trata-se, portanto, de uma temática a considerar quando se pretende fazer teatro político contemporâneo. Como recorda a preparadora vocal Luana Victor:

> A gente conseguiu fazer uma articulação com as questões que a gente tem no nosso mundo contemporâneo, em específico com o racismo. (...) Eu posso citar que nós colocamos duas cenas que não existem no espetáculo. (NIS UNIRIO, 2019)

As inserções referidas foram o número seis, *A voz dos oprimidos: Deu branco*[18], e o número dez, *Pânicos de Marat*[19]. O primeiro seguia-se a uma discussão entre Marat e Sade. No texto de Weiss (1968), há vários quadros em que os dois travam debates ideológicos; na adaptação, esse embate foi reduzido a um único número, interrompido por Mamacita, que sublinhava a ausência de questões raciais:

> **Mamacita:** Enquanto esses dois brancos privilegiados gritam e puxam cada um para o seu lado, defendendo os seus pontos de vista, eu morro na favela. O meu povo morre na favela. Agora a coisa vai ficar preta! (Ferreira *et al.*, 2018: 13)

Além de Mamacita, Roux e Simonne, interpretados por *performers* negros – Álvaro Victor e Luiza Loroza, respetivamente –, também deram voz a denúncias contemporâneas. Entre outros dados, Mamacita evocava estatísticas sobre mulheres negras vítimas de violência, jovens negros assassinados e população negra encarcerada, terminando com a frase "mais de 80 mil corpos negros mortos por ano só no Brasil." O número concluía-se com a canção "Deixa o preto/ deixa a preta/ sou preto me respeita/ ...agora vai engolir meu som"[20]. Esses dados ganham relevância porque o racismo está em constante transformação, sendo necessário atualizar permanentemente a sua compreensão, diferenciá-lo de outros sistemas de opressão e situá-lo

[18] O trecho deste número pode ser visto a partir do minuto 7:26 (NIS UNIRIO, 2019).

[19] O trecho deste número pode ser visto a partir do minuto 19:20 (NIS UNIRIO, 2019).

[20] O trecho deste número pode ser visto a partir do minuto 13:26 (NIS UNIRIO, 2019).

CABARÉ SADE, DE LUANA VALENTIM, RAFAEL FERREIRA E ROSYANE TROTTA, ENC. CHRISTINA STREVA, CABARÉ INCOERENTE, 2018 (BARBARA CRISTINA), [F] CECÍLIA VAZ.

no contexto específico em que se manifesta (Ribeiro, 2019: 6). No entanto, o espetáculo, como um todo, ganharia se as atitudes e falas antirracistas não se limitassem aos *performers* negros. Ribeiro (2019: 40) sublinha que não são apenas as pessoas negras que devem conscientizar-se dos processos históricos para não os reproduzirem; as pessoas brancas devem igualmente responsabilizar-se criticamente por esse sistema e compreender que ele produz desigualdade.

Esses corpos em cena não eram apenas uma multidão anónima, mas corpos revolucionários. Como observa Traverso (2021: 52-53), a ação coletiva não esgota a diversidade das experiências carnais da revolução: ela envolve tanto corpos simbólicos – como os órgãos da soberania – quanto corpos físicos, simultaneamente sujeitos e objetos dos acontecimentos. Nesse sentido, Mamacita e os *performers* negros de *Cabaré Sade* não se limitavam a representar personagens, mas expunham a experiência encarnada da violência estrutural no Brasil contemporâneo. Tal ocorre porque o cabaré excede a interpretação de personagens e dá voz ao *performer*, que constrói a sua própria narrativa em cena (Ferreira, 2022: 21-22). Ao inscreverem-se no palco, transformavam-se em sujeitos da revolução, ao mesmo tempo que revelavam como os corpos negros são também os principais objetos de suas consequências históricas.

Já o número dez abordava a Revolução Haitiana, que culminou na independência do país. Nesse quadro, denominado "*o pesadelo de Marat*", representava-se o momento em que o personagem francês parecia finalmente reconhecer a relevância dos corpos negros. A cena dialogava com o facto histórico de os jacobinos terem defendido a abolição da escravatura nas colónias, mas evidenciava que, no Haiti, essa emancipação não foi outorgada de cima – foi conquistada pela ação direta da população maioritariamente negra:

> **Mamacita:** A Revolução Francesa não incluiu aqueles que sofriam a exploração e a opressão, e que possibilitavam que os cidadãos franceses pudessem ser "livres". Os jacobinos queriam a abolição, mas o meu povo gritou mais alto e clamou independência. (Ferreira *et al.*, 2018: 19)

A referência à independência do Haiti, contemporânea da Revolução Francesa, reforçava o viés antirracista e decolonial do cabaré à brasileira, ao mesmo tempo que evocava a influência haitiana sobre a independência do Brasil. As elites brasileiras da época temiam que o exemplo haitiano se repetisse no país, articulando a independência brasileira para impedir que negros escravizados no Brasil fizessem uma revolução (Queiroz *apud* Nascimento, 2022).

Como observa Traverso (2021: 54-55), revisitar revoluções passadas é também disputar a sua memória no presente: ao reinscrever a Revolução Haitiana em cena, *Cabaré Sade* questiona os limites eurocêntricos da narrativa da Revolução Francesa e afirma a centralidade de uma revolução negra e anticolonial como inspiração para novas formas de resistência.

“O QUE NÃO PODEMOS DIZER, FALAMOS BAIXO”

Uma das cenas finais de Weiss (1968) mostrava que, após a morte de Marat, um governo militar ascendia como forma de pôr fim à radicalização política. O Brasil vivia, em 2018, uma situação análoga: um militar assumiria a presidência.

No *Cabaré Sade*, a cena que antecedia o desfecho trazia, contudo, uma mensagem de esperança e resistência. Ali se configurava, simbolicamente, uma assembleia: desta vez, as *personas* falavam para os seus iguais, no espírito do “we, the people” (“nós, o povo”) a que se refere Butler (2015: 154). Entre as falas, destacavam-se:

> **MC 2:** A cada passo para frente, damos dois para trás. Olha como o mundo dá voltas. Agora vivemos tempos de paz. É difícil prever o futuro do Hospício Brasil, mas a esperança caminha ao nosso lado.
>
> **Julieta:** E mesmo que a maioria tenha pouco e só poucos tenham muito, podemos nos expressar sobre qualquer assunto. O que não podemos dizer, falamos baixo.
>
> **UmAlice:** E não precisamos mais brigar. Temos alguém que nos guia. E nós caminharemos. De dentro do calabouço, da sarjeta ou dos porões, nós caminharemos. (Ferreira *et al.*, 2018: 22)

Em seguida, projetava-se em sombra a silhueta de um militar, e o espetáculo encerrava-se com os *performers* a cantarem *O canto das três raças*. A canção carrega um tom de denúncia e lamento, evocando as dores, violências e injustiças sofridas por indígenas e negros ao longo da história do Brasil[21]. Ao mesmo tempo, constitui um canto de resistência.

> Esse canto que devia
> Ser um canto de alegria
> Soa apenas como um soluçar de dor.
> (Duarte / Pinheiro, 1976)

O desfecho de *Cabaré Sade* pode ser lido como uma síntese da tensão entre desespero e esperança que atravessa tanto o epílogo da dramaturgia de Weiss (1968) quanto o Brasil de 2018. No original, enquanto Coulmier grita “Viva o Imperador e a nação”, sustentando a expectativa de uma ordem renovada, os internos entram em transe, pisando o chão num ritmo contínuo, dominados por uma loucura dançante que provoca desespero nos enfermeiros e na família Coulmier, numa cena descrita com violência (Weiss, 1968: 124–125). A cena explicita a contradição entre a promessa de estabilidade política e a permanência da violência estrutural.

Já em *Cabaré Sade*, a assembleia, ao reunir as *personas*, reivindica o direito de falar – ainda que “baixo” –, o espetáculo inscreve em cena a ação coletiva dos corpos que, mesmo vulneráveis, produzem presença política (Butler, 2015: 160). A projeção da sombra militar recordava o perigo real da ascensão do autoritarismo, mas o canto coletivo de *O canto das três raças* afirmava a memória das lutas e da resistência. Nessa sobreposição, confirma-se o que Traverso (2021: 54) sugere sobre as revoluções: elas são simultaneamente momentos de ruptura e de reinscrição da memória histórica nos corpos que as protagonizam. O espetáculo, assim, não apenas encerrava uma narrativa, mas propunha uma pedagogia da esperança crítica, em que a denúncia das violências se converte em gesto de resistência estética e política.

[21] O trecho deste número pode ser visto a partir do minuto 23:03 (NIS UNIRIO, 2019).

CABARÉ SADE, DE LUANA VALENTIM, RAFAEL FERREIRA E ROSYANE TROTTA, ENC. CHRISTINA STREVA, CABARÉ INCOERENTE, 2018 (ATOR NÃO IDENTIFICADO), [F] ALICE MUNIZ.

CONCLUSÃO

> O cabaré dá voz aos excluídos, aos marginalizados. O cabaré sempre esteve à frente do seu tempo pra tratar das questões de sexualidade, de gênero. O cabaré é palco também para crítica política, pra sátira social, com divertimento, com música, com riso, com humor. Ele é uma arte que sobrevive com muito pouco (…). Ele faz isso utilizando (…) poucos recursos: só aquilo que é realmente indispensável e fundamental (NIS UNIRIO, 2019).

A criação das *personas* Miss Gudart e Mamacita evidencia como o *Cabaré Sade* atualizou a dramaturgia de Weiss ao inscrevê-la no contexto brasileiro de 2018. Se, por um lado, Miss Gudart satirizava a ascensão do bolsonarismo e a violência retórica da extrema-direita, por outro, Mamacita e os outros *performers* denunciavam os seus efeitos concretos sobre corpos negros e dissidentes. Essa articulação dramatúrgica mostra o modo como o cabaré à brasileira opera: uma linguagem que transforma a sátira política em denúncia social, expondo as ligações entre moralismo, racismo e autoritarismo. Ao mesmo tempo, confirma a potência do cabaré como espaço de resistência coletiva, onde a crítica se dá não apenas através do discurso, mas também da música, do humor e da presença de corpos dissidentes em cena.

Revisitar um espetáculo que aborda a Revolução Francesa num período de crise democrática no Brasil constitui, como defende Traverso (2021: 55), uma forma de elaboração crítica do passado revolucionário, na qual vitórias e derrotas são encaradas como um trabalho de luto e de memória ativa. As revoluções não se repetem, mas transportam consigo experiências ancestrais. Enquanto o espetáculo original representa a Revolução Francesa e a ascensão de Napoleão a partir de um olhar crítico de Sade – que reconhecia a Revolução e as suas obras como um ataque à classe dominante (Weiss, 1968: 128) –, *Cabaré Sade* (2018) retoma esse processo histórico para pensar o presente brasileiro. Ainda que o Brasil não se encontrasse num contexto de guerra civil, a polarização política era acentuada e a solução apresentada – a vitória de Bolsonaro – não apontava para a superação dos conflitos, mas para a continuidade de um projeto que favorece a classe dominante.

Como observa Butler (2015: 160), os corpos vulneráveis, ao reunirem-se e tornarem-se visíveis em público, assumem também uma dimensão política, mesmo não falando a uma só voz. Nesse sentido, ao mostrar que os alvos privilegiados da extrema-direita, aqui representada pelo bolsonarismo, são corpos negros, femininos e LGBTQIA+, o *Cabaré Sade* não apenas denuncia a violência estrutural, mas também antecipa a possibilidade de resistência: ao inscrever esses corpos em cena, o cabaré à brasileira reverte a vulnerabilidade em potência performativa.

O espetáculo teve repercussão positiva, sendo considerado um dos marcos do grupo de pesquisa Cabaré Incoerente, além de ter sido convidado a integrar diversos festivais académicos no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Belo Horizonte (Pereira, 2024). A sua última apresentação ocorreu em janeiro de 2020; não houve novas apresentações posteriormente, uma vez que o grupo passou a desenvolver as suas atividades em formato *online* em decorrência da pandemia de Covid-19 (Cabaré Incoerente, 2020).

O cabaré pode, portanto, ser usado como ferramenta revolucionária. Enquanto linguagem, tem o atrativo de pertencer ao universo do entretenimento noturno e da vida boémia, apresentando os factos com humor, música e sensualidade. A sua vertente brasileira ganha

CABARÉ SADE, DE LUANA VALENTIM, RAFAEL FERREIRA E ROSYANE TROTTA, ENC. CHRISTINA STREVA, CABARÉ INCOERENTE, 2018 (ELENCO COMPLETO), [F] ALICE MUNIZ.

ainda mais potência ao abordar questões decoloniais. Num mundo em que não só as ex-colónias carregam as feridas da colonização, mas também os países outrora colonizadores, uma abordagem decolonial mostra-se relevante e necessária como ferramenta de combate à extrema-direita e de salvaguarda da democracia.

CC BY NC ND

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APPIGNANESI, Lisa (2004), *The cabaret*, ed. rev. e ampliada, New Haven / Londres, Yale University Press [1975].

BARBOSA, Rafael / Douglas Rodrigues (2018), "Eleições 2018: relembre a evolução das intenções de votos dos presidenciáveis", *Poder360*, Brasil. Disponível em: *https://www.poder360.com.br/eleicoes/eleicoes-2018-relembre-a-evolucao-das-intencoes-de-votos-dos-presidenciaveis/*, consultado a: 22/09/2025.

BRAGA, Cleber (2021), "Tra(d)ição como ética decolonial do cabaré sudaca: Cantada em prosa, verso e rebolado!", *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, 2.41, pp. 1–31. DOI: 10.5965/1414573102412021e0101. Disponível em: *https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20249*, consultado a: 18/09/2025.

BUTLER, Judith (2015), *Notes toward a performative theory of assembly*, Cambridge, MA / Londres, Harvard University Press.

CABARÉ INCOERENTE (s.d.), *Cabaré Sade*. Disponível em: *https://cabareincoerente.com/processos-2/cabare-sade/*, consultado a: 10/09/2025.

CABARÉ INCOERENTE (2020), *Retrospectiva 2020*. Disponível em: *https://cabareincoerente.com/2020/12/28/retrospectiva-2020/*, consultado a: 05/01/2026.

DUARTE, Mauro / Paulo César Pinheiro (1976), "O canto das três raças", intérprete: Clara Nunes, no álbum *Canto das três raças*, Rio de Janeiro, Odeon/EMI.

FERREIRA, Rafael Martins (2022), *Cibercabaré*, dissertação de mestrado, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa.

FERREIRA, Rafael / Luana Valentim / Rosyane Trotta (2018), *Cabaré Sade*, dramaturgia inédita. Primeira encenação em novembro de 2018. Cópia enviada por e-mail pelos autores; registada na Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, em 2020, n.º 814 170.

FOLHAPRESS (2018), "'Brasil acima de tudo': conheça a origem do slogan de Bolsonaro", *Gazeta do Povo*, Brasil. Disponível em: *https://www.gazetadopovo.com.br/politica/republica/eleicoes-2018/brasil-acima-de-tudo-conheca-a-origem-do-slogan-de-bolsonaro-7r6utek3uk1axzyruk1fj9nas/*, consultado a: 22/09/2025.

IPANEMA, José de (2023), *Brazilian political theatre. aesthetics and engagement*, Berlim, Peter Lang Verlag.

MALZACHER, Florian (2023), *The art of assembly. Political theatre today*, Berlim, Alexander Verlag.

NASCIMENTO, Paulo (2022), "Independência foi feita para evitar uma revolução de escravizados como a do Haiti", *Intercept Brasil*. Disponível em: *https://www.intercept.com.br/2022/03/29/independencia-brasil-conluio-revolucao-negros-como-haiti/*, consultado a: 25/09/2025.

NIS UNIRIO (2019), *Teatro no campus – Cabaré Sade*, [registo em vídeo], YouTube. Disponível em: *https://www.youtube.com/watch?v=OL2IjzkSRDM*, consultado a: 10/09/2025.

PEREIRA, Daniela (2024), "Grupo de pesquisa da UNIRIO celebra 10 anos com espetáculo inspirado na história da contravenção carioca", UNIRIO. Disponível em: *https://www.unirio.br/news/grupo-de-pesquisa-da-unirio-celebra-10-anos-com-espetaculo-inspirado-na-historia-da-contravencao-carioca*, consultado a: 05/06/2026.

RIBEIRO, Djamila (2019), *Pequeno manual antirracista*, e-book, São Paulo, Companhia das Letras.

STREVA, Christina (2017), *Por um ator-provocador e um professor-criador: uma pesquisa-ação sobre a performance de cabaré*, tese de doutoramento, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: *https://drive.google.com/file/d/1VbblCRfyjOIAKKZPnRGOab9mElKVmRIn/view*, consultado a: 22/09/2025.

STREVA, Christina (2019), "The carioca cabaret and dissident expressions: Tropical Montmartre to the present day", *Karpa Journal*, s/p. Disponível em: *http://www.calstatela.edu/al/karpa/carioca-cabaret-christina-streva*, consultado a: 18/09/2025.

TRAVERSO, Enzo (2021), *Revolution. An intellectual history*, Londres / Nova Iorque, Verso.

WEISS, Peter (1968), *Perseguição e assassinato de Jean Paul Marat: Representados pelo grupo teatral do Hospício de Charenton, sob a direção do Senhor de Sade: drama em dois atos*, trad. João Marschner, São Paulo, Editorial Grijalbo Ltda.

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 5
JUNHO DE 2026

LIBERDADE, LIBERDADE

DA DITADURA BRASILEIRA AO 25 DE ABRIL

GABRIELLA RODRIGUES

GABRIELLA RODRIGUES

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA (UNESP)

Mestre em Estudos Literários (2025), pela FCLAr–UNESP (Araraquara, Brasil). Licenciada em Arte–Teatro (2019), pelo Instituto de Artes–UNESP (São Paulo, Brasil). Dedica-se ao estudo das relações entre teatro e sociedade, com investigações publicadas sobre a *Feira portuguesa de opinião* (1977, Portugal), dirigida por Augusto Boal com o grupo A Barraca, e sobre a peça *Moço em estado de sítio* (1965), de Oduvaldo Vianna Filho. Atua como dramaturga e diretora desde 2021.

ATORES, MÚSICOS E TÉCNICOS DE PALCO, PROGRAMA DO ESPETÁCULO *LIBERDADE, LIBERDADE*, TEATRO VILLARET, 1974

RESUMO

A primeira encenação de *Liberdade Liberdade* (1965), realizada pelo Grupo Opinião do Rio de Janeiro em coprodução com o Teatro de Arena de São Paulo, destacou-se pela inovação formal e pelo conteúdo crítico dirigido contra a ditadura militar brasileira, iniciada em 1964. Estruturada a partir da colagem de poemas, textos teatrais, excertos históricos e canções, a peça articulava engajamento político em diálogo direto com o público, o que lhe garantiu forte adesão e possibilitou uma digressão de dois anos, até ser definitivamente censurada em 1967. Em 1974, Raul Solnado e Luís de Lima adaptaram a obra para o Teatro Villaret, em Lisboa, nos primeiros meses do processo revolucionário desencadeado pelo 25 de Abril.
A dramaturgia foi reescrita por Lima, Luiz Francisco Rebello e Hélder Costa, com a incorporação de músicas de José Mário Branco e Fausto e a participação de Maria do Céu Guerra e João Perry no elenco. Embora concebida para realizar uma digressão semelhante à brasileira, a versão portuguesa teve curta temporada.
A comparação entre as duas experiências procura compreender como distintos contextos históricos, um de repressão e outro de abertura política, orientaram as dramaturgias e encenações, evidenciando diferenças estéticas e ideológicas que permitem refletir sobre as relações entre experimentalismo artístico e engajamento político no teatro.

PALAVRAS-CHAVE

Liberdade, Liberdade, Ditadura militar brasileira, Revolução dos Cravos, Teatro Villaret

ABSTRACT

The first production of *Liberdade Liberdade* (1965), staged by the Grupo Opinião of Rio de Janeiro in co-production with the Teatro de Arena of São Paulo, stood out for its formal innovation and its critical content directed against the Brazilian military dictatorship, which began in 1964. Structured as a collage of poems, theatrical texts, historical excerpts, and songs, the play articulated political engagement through direct dialogue with the audience, which ensured strong support and enabled a two-year tour, until it was definitively censored in 1967. In 1974, Raul Solnado and Luís de Lima adapted the work for the Teatro Villaret in Lisbon, during the early months of the revolutionary process triggered by the April 25th Revolution. The script was rewritten by Lima, Luiz Francisco Rebello, and Hélder Costa, incorporating music by José Mário Branco and Fausto and featuring Maria do Céu Guerra and João Perry in the cast.
Although conceived to undertake a tour similar to the Brazilian one, the Portuguese version had a short season.
The comparison between the two experiences seeks to understand how distinct historical contexts — one of repression and the other of political openness — shaped the dramaturgy and staging, highlighting aesthetic and ideological differences that allow for reflection on the relationship between artistic experimentalism and political engagement in theater.

KEYWORDS

Liberdade, Liberdade, Brazilian military dictatorship, Carnation Revolution, Villaret theater

LIBERDADE, LIBERDADE
DA DITADURA BRASILEIRA AO 25 DE ABRIL

A primeira encenação de *Liberdade, liberdade* comemorou 60 anos em 2025. A peça do Grupo Opinião, do Rio de Janeiro, em coprodução com o Teatro de Arena, de São Paulo, foi um marco no teatro brasileiro tanto pelas suas inovações formais, oriundas da experimentação com a música popular, quanto pelo seu conteúdo crítico, de protesto contra a ditadura militar instaurada no Brasil em 1964.

Liberdade, liberdade alcançou ampla repercussão no Brasil e no exterior, sendo adaptada, nos anos seguintes à sua estreia, noutros países da América Latina e em Portugal. A versão portuguesa, estreada em 28 de agosto de 1974, no calor do processo revolucionário, completou 50 anos em 2024, no mesmo ano em que se comemorou o cinquentenário da Revolução dos Cravos.

À luz das circunstâncias históricas do Brasil e de Portugal, o artigo busca evidenciar, por meio da comparação entre os projetos, como cada contexto político orientou as dramaturgias e encenações, permitindo compreender suas diferenças e as razões de repercussões tão distintas[1].

A peça do Opinião, estreada em 21 de Abril de 1965, dirigida por Flávio Rangel, com texto de sua autoria e de Millôr Fernandes, foi o segundo trabalho do grupo. Através da colagem de diversos materiais que tematizam a luta pela liberdade ao longo de alguns séculos no Ocidente, os autores criaram uma tessitura dramatúrgica composta por poemas, diálogos teatrais, excertos de documentos e livros históricos, além de canções de diversas nacionalidades relativas a episódios de agitação política e social.

Segundo Mariana Rosell (2012: 5), na encenação, o diálogo com a canção popular funcionou como catalisador da relação entre artistas e público, o que gerou sessões lotadas e, consequentemente, êxito de bilheteria. Essa adesão também se explicava pelo conteúdo engajado em defesa da democracia, que garantiu à peça dois anos em cartaz, em digressão pelo Brasil, até ser definitivamente proibida pela Censura em 1967.

[1] Este artigo deriva de uma breve investigação sobre o tema, realizada entre janeiro e junho de 2025, no âmbito da Bolsa de Estágio em País no Exterior (FAPESP, Processo 2024/15874-0), sob a supervisão da professora Paula Magalhães, do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa. Durante esse período, a autora desenvolveu parte complementar do seu mestrado sobre o trabalho dramatúrgico de Oduvaldo Vianna Filho, realizado na FCLAr-UNESP (Brasil), com financiamento da FAPESP (Processo n.º 2023/14500-7), sob orientação da professora Elizabete Sanches Rocha. As reflexões aqui apresentadas buscam contribuir para a ampliação do campo de investigação sobre *Liberdade, liberdade* (1965-1974), valendo-se do levantamento de dados em bibliotecas e acervos documentais de Lisboa.

Outro aspecto que contribuiu para o sucesso da encenação foi a presença de Paulo Autran, à altura um consagrado ator de teatro e o único que participou de todas as apresentações durante a digressão da peça. Além dele, o elenco da primeira temporada integrava Nara Leão, cantora de bossa-nova e da nascente música popular brasileira (MPB); Vianinha, destacado ator e dramaturgo e um dos fundadores do Opinião; e, em participação especial, a atriz Tereza Rachel, todos acompanhados de uma banda musical de tanto destaque profissional quanto os atores.

Em 1967, os atores portugueses Raul Solnado e Luís de Lima assistiram, no Brasil, à encenação do Grupo Opinião e ficaram profundamente impressionados. Anos depois, em 1974, ao descobrir que Lima já detinha os direitos para montar *Liberdade, liberdade*, Solnado convidou-o para dirigir a adaptação da peça no Teatro Villaret, em Lisboa, do qual era proprietário e empresário.

Luís de Lima, Luiz Francisco Rebello e Hélder Costa utilizaram o texto original como modelo para criar uma nova dramaturgia, com o objetivo de comunicar e reafirmar a liberdade recém-conquistada com a revolução, bem como de alertar para os perigos da sua perda. Entre vários fatores, essa ameaça manifestava-se na possibilidade de uma contrarrevolução articulada por setores militares conservadores que, embora integrados no Movimento das Forças Armadas (MFA), procuravam limitar o aprofundamento do processo revolucionário.

Nesse contexto, os três dramaturgos decidiram suprimir aquilo que entendiam como um tom de reivindicação e protesto, por considerarem que tal posicionamento não se ajustava ao cenário pós-25 de Abril. A opção pela reescrita não representava um obstáculo, uma vez que contavam com o aval dos dramaturgos brasileiros para procederem a alterações em função da realidade onde a peça seria encenada.

Lima integrou também o elenco, ao qual acrescentou Maria do Céu Guerra e João Perry. José Mário Branco e Fausto Bordalo Dias foram convidados a compor canções inéditas para a montagem e assumiram ainda a direção musical da banda em cena, formada pelo cantor Carlos Cavalheiro e por Júlio Pereira, entre outros músicos. A direção musical trabalhou com um repertório que combinava as novas composições com canções de outros autores.

Concluída a preparação da montagem, a equipa portuguesa projetava alcançar em Portugal o mesmo impacto obtido no Brasil, confiando tanto na força política da nova versão, em sintonia com o processo revolucionário em curso, quanto na comprovada repercussão do caso brasileiro. No entanto, apesar do clima de abertura social e do fim do regime fascista, a encenação portuguesa teve apenas uma curta temporada no Teatro Villaret, entre agosto e setembro de 1974.

Considerando que ambos os projetos se caracterizam pelo experimentalismo artístico em conjunto com a militância, destacamos, em cada um deles, algumas diferenças estético-temáticas, a fim de abordarmos os seus desdobramentos nos debates artístico e político. Cabe ressaltar que as conjunturas políticas de ambos os países eram radicalmente opostas: afinal, no Brasil, *Liberdade, liberdade*, de 1965, ocorreu em pleno movimento contrarrevolucionário, enquanto a versão de 1974 foi realizada no alvorecer da revolução portuguesa. Detivemo-nos, assim, na comparação das dramaturgias e de elementos das encenações, a partir do resgate de registos sonoros e fotográficos, da consulta a periódicos, tanto os produzidos por críticos teatrais quanto às entrevistas com os artistas, e da análise de estudos académicos sobre o tema. Esse conjunto de materiais permitiu examinar o feito cênico para além da dimensão literária e extrair reflexões sobre as relações estabelecidas entre ambas as experiências teatrais.

Liberdade, Liberdade

Foi um espectáculo concebido por Millor Fernandes e Flávio Rangel para o Brasil de 1965. Tratava-se de um espectáculo composto de uma colagem de citações, poemas, canções, fragmentos de peças de várias épocas e estilos, sobre o tema da Liberdade. O espectáculo elaborado pelos dois autores brasileiros poderia, ainda hoje, representar-se no seu país exactamente como há nove anos o imaginaram. Não já assim em Portugal, onde a realidade é diferente.

Bem a sentiu Raul Solnado que, encontrando-se no Brasil a meio de Maio passado, convidou Luis de Lima para montar o espectáculo em Lisboa, no seu Teatro Villaret.

Mas a nossa proposta é diferente. Trata-se, sobretudo, de participar na grande festa da Liberdade e de alertar para os perigos que a ameaçam e podem conduzir à sua destruição. Porque a reacção não desarma fàcilmente (é a lição da História que temos a obrigação de não esquecer), e não recua diante de nenhum crime para tentar recuperar os seus antigos privilégios.

Sobre este aspecto colocámos a tónica dominante do nosso espectáculo. Aproveitando o esquema básico da peça brasileira, e alguns dos textos nela incluidos, desviámos-lhes o eixo de uma reividicação de liberdade para a nececidade da sua consolidação, aqui e agora. Daí a substituição da maior parte dos poemas e canções, das frases e discursos citados, e a introdução de novas cenas e episódios, como por exemplo a evocação de Spartacus, um "acto" de Teatro Campesino, o debate na Assembleia Nacional sobre o "caso da Capela do Rato", a referencia ao movimento de libertação das colónias portuguesas, as cenas sobre a Comuna de Paris e a Revolução Bolchevique, o processo movido contra Aquilino Ribeiro e o episódio final sobre o Chile.

Trabalho essencialmente colectivo, como não pode deixar de ser o trabalho teatral, a colaboração de todos os que nele intervêm foi (será) decisiva para o resultado que pretendemos obter. Há que destacar, evidentemente, o trabalho de Luis de Lima, não só na ordenação do espectáculo mas também na sua direcção, o de Helder Costa que, além de ser um dos autores do novo texto, funcionou na prática como um dramaturgista à Brecht, corrigindo o antigo e trabalhando estreitamente ligado ao encenador, o que lhe permitiu impôr uma linha coerente a todo o espectáculo, e o de José Mário Branco, ao qual se deve (de colaboração com Fausto) a estruturação musical do espectáculo, quer coordenando música alheia quer compondo-a ele próprio. No grande e necessário processo em curso de consciencialisação do povo português, de aprendizagem da Democracia, é este o nosso contributo de homens de teatro, a nossa proposta de diálogo com o povo do nosso País, agora finalmente dono do seu destino. Esperemos que para sempre.

LUIS FRANCISCO REBELLO

Luis de Lima

Depois de ter frequentado o Conservatório de Teatro de Lisboa e o Conservatoire National de Théâtre de Paris, onde trabalha como mímico com Marcel Marceau, como actor ("Jacob e o Anjo" de José Régio, em estreia Mundial em Francês), e no filme "Salário do medo", de H. G. Clouzot.

Depois radicou-se no Brasil onde introduziu a mímica, o teatro épico moderno, e Ionesco.

A partir de então até 1962 passou a dividir a sua actividade pelo Brasil e Portugal ("Arlequim servidor de dois amos", de Goldini, no GTM, Porto; "Tartufo" de Molière, no CITAC em Coimbra).

Em 1967, retorna a Lisboa, onde com o Grupo Cénico da Associação Académica da Faculdade de Direito encena "Mestre Gil", levado ao Festival Mundial de Nancy (menção honrosa).

Em 1969, toma a direcção do TEUC de Coimbra, com o qual apresenta em tournée involuntàriamente interrompida a "Ilha dos escravos" de Marivaux.

Entre os seus últimos trabalhos no Brasil são de realçar: "O Preço" de Arthur Miller" "Agonia do Rei" de Ionesco" "Casa da Boneca" de Ibsen com Tónia Carrero, e "A Gaivota" de Tchekov com Teresa Rachel.

Liberdade, Liberdade

Com a História na mão
E sem ter medo de nada
Classe trabalhadora forte e organizada
Liberdade não cresce sem ser semeada
Avança de cabeça levantada

Liberdade, Liberdade
Quem a tem chama-lhe sua
A do povo já não tarda
Porque a luta continua
E de cabeça levantada

Contra os capitalistas
De casaca virada
Contra as falinhas mansas que não
nos dizem nada
Classe trabalhadora forte e emancipada

Liberdada, Liberdade
Quem a tem chama-lhe sua
A do povo já não tarda
Porque a luta continua
E de cabeça levantada

PROGRAMA DO ESPETÁCULO *LIBERDADE*, *LIBERDADE*, TEATRO VILLARET, 1974

BREVES ANTECEDENTES DAS ENCENAÇÕES

O Grupo Opinião, formado em 1964, teve origem numa experiência artística anterior, o Centro Popular de Cultura (CPC), fundado em 1960, no Rio de Janeiro. O CPC surgiu a partir da encenação de *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar* (1960), escrita por Oduvaldo Vianna Filho (o *Vianinha*) e dirigida por Chico de Assis em colaboração com estudantes e professores da Universidade do Brasil, atual UFRJ. O CPC consolidou-se como uma iniciativa de estudantes e artistas comprometidos com a construção de uma cultura popular nacional, em estreita articulação com a classe trabalhadora. Em 1962, fundiu-se com a União Nacional dos Estudantes (UNE), criando o CPC da UNE, que passou a ter como sede o prédio ocupado pela entidade estudantil.

Noutros estados, como em São Paulo, na Bahia e em Pernambuco, surgiram CPCs em articulação com o do Rio e que realizaram, entre outras produções, a peça *Mutirão em Novo Sol*, de Nelson Xavier, motivo de pelo menos três montagens históricas que mobilizaram alguns dos principais movimentos culturais do período, incluindo o Teatro de Arena, o CPC de São Paulo, o Movimento de Cultura Popular (MCP) de Pernambuco e o CPC da Bahia, onde setores de teatro e cinema se uniram numa linguagem híbrida e politizada ainda inédita (Toledo/Neiva, 2015: 69).

O CPC da UNE também foi responsável pela produção de uma longa-metragem e de um conjunto de peças teatrais apresentadas em ruas, favelas, sindicatos e sedes de movimentos sociais urbanos e rurais no Sudeste e no Nordeste do Brasil. Para viabilizar as suas atividades fora dos circuitos empresariais, o CPC comercializava livros e discos distribuídos na sede da UNE, além de contar com alguns fomentos estaduais e federais e, sobretudo, com o trabalho militante, ou seja, voluntário.

No final de abril de 1964, seria inaugurada uma sala de teatro no edifício da UNE, com a estreia de *Os Azeredos mais os Benevides*, peça escrita por *Vianinha* e dirigida por Nelson Xavier. Entretanto, na madrugada de 1 de abril, durante as primeiras horas do golpe empresarial-militar, o prédio da entidade estudantil foi metralhado e incendiado por um grupo paramilitar de golpistas. Da noite para o dia, a UNE tornou-se clandestina e o CPC foi encerrado definitivamente.

Poucos meses depois, ex-membros do CPC reorganizaram-se para criar o Grupo Opinião. Instalados num pequeno galpão adaptado para teatro no Shopping Center Copacabana, esses artistas prosseguiram a sua atividade teatral, mas sem o contato – "bloqueado pelos tanques" (Costa, 2016: 117) – com a classe trabalhadora, até então central no trabalho com o CPC. Em dezembro de 1964, o grupo estreou o *Show Opinião*, com direção de Augusto Boal e um elenco composto pelo sambista Zé Keti, o cantor de baião João do Vale e Nara Leão. *Opinião* teve grande repercussão e tornou-se um marco teatral de protesto contra a ditadura. O público pagante do Grupo Opinião era composto principalmente por estudantes universitários de classe média, frequência assídua na plateia.

A encenação seguinte, *Liberdade, liberdade*, repetiu a fórmula de *Show Opinião* ao combinar colagem de texto e música popular. Paulo Autran foi convidado para a montagem como estratégia de mobilização de uma ampla audiência em defesa da democracia, abrangendo tanto o público regular do Opinião quanto os apreciadores de Autran, em geral pertencentes a uma camada social mais elitizada. A presença desse ator contribuiu, inclusive, para que a peça fosse liberada pela Censura, uma vez que o ditador em exercício, o marechal Castelo Branco, era fã declarado de Autran e manifestou-se a seu favor[2].

Nota-se, portanto, que os antecedentes do Opinião demonstram certa coesão do grupo, construída tanto com a encenação de estreia quanto com a herdada da experiência do CPC. Além disso, embora *Liberdade, liberdade* tenha reunido artistas com posições políticas variadas, de comunistas a progressistas moderados, como Paulo Autran, o ponto de partida em comum era a oposição à ditadura e a defesa da democracia.

A equipa portuguesa, por sua vez, embora apoiasse o processo revolucionário, apresentava antecedentes mais difusos, já que parte dos artistas retornava a Portugal após anos de exílio. Esse aspecto, por si só, tornava especialmente desafiadora a integração de cerca de dezoito artistas, que, apesar de terem colaborado em projetos anteriores, reuniram-se todos simultaneamente pela primeira vez na formação de *Liberdade, liberdade*. Ainda assim, tal como na encenação brasileira, o projeto português buscava um propósito unificador, expresso principalmente no engajamento político.

O porta-voz da encenação, desde o início, era Luís de Lima, que regressou a Lisboa a 11 de junho de 1974, após viver exilado no Brasil desde 1967. Nesse mesmo dia, foi publicada uma nota jornalística sobre o seu retorno e a iniciativa da adaptação, na qual Lima afirmava: "LIBERDADE, LIBERDADE, no Brasil, deu margem a um espectáculo de protesto. Pelo contrário, aqui, vai ser um espectáculo de louvor, não deixando por isso, é claro, de desempenhar uma função crítica" (*A Capital*, 11 de junho de 1974).

No dia seguinte, outra declaração reforçou a sua determinação:

> Luís de Lima disse: "Quando soube do 25 de Abril, o meu primeiro impulso foi viajar. Vi a minha vida precipitada a mil à hora. Vou fazer o *Liberdade, Liberdade*. Vai ser um trabalho tão absorvente que não poderei pensar em mais nada. O passado passou. Agora, meus amigos, é tocar o barco para a frente." (…) A apresentação em Portugal de 1974 "inverte" o sentido do texto, que irá à cena como louvor e ilustração do derrubamento do fascismo. Lima dirigirá a profunda remodelação, de cima a baixo, com uma equipa de dramaturgos portugueses de que não citou ainda os nomes. Está em dúvida ainda se persistem no espectáculo as peças da nova canção brasileira que eram sua parte integrante. "Acho que vou substituir pelas criações da nova música portuguesa, trabalhos do Zeca Afonso, do Adriano Correia de Oliveira, etc", disse Luís de Lima, porque já não interessa agora o enfoque brasileiro, da liberdade. (*Diário de Lisboa*, 12 de junho de 1974)

Com os trabalhos iniciados pela reescrita, a dramaturgia ganhou alterações que representavam os interesses dos seus dramaturgos. O fato, por exemplo, de Rebello ter-se tornado, a partir de 1974, um comunista ortodoxo, com relações estreitas com sociedades de escritores do Leste europeu e, principalmente, com artistas da URSS, refletiu-se em *Liberdade, liberdade*, gerando uma alteração que suscitou ressalvas entre os críticos da União Soviética, como verificaremos mais à frente.

O estofo militante de Hélder Costa, que também regressava do exílio em Paris, onde esteve desde 1967, traduziu-se no texto e, de forma

← [2] Não é possível detalhar aqui, em toda a sua complexidade, o percurso da Censura enfrentado pela peça. Esse processo, contudo, evidencia a progressiva centralização dos mecanismos censórios e o seu recrudescimento político, pois, desde 1946, a censura prévia cabia a órgãos estaduais denominados Serviço de Censura de Diversões Públicas. Assim, cada Estado dispunha de relativa autonomia para vetar trechos de forma quase arbitrária, até que, em 1967, o controle passou a ser exclusivamente federal. A estreia de *Liberdade, liberdade* em 1965 ocorreu com o texto integral, após intensa pressão dos artistas. A digressão prolongou-se até 1967, período em que a peça sofreu cortes sucessivos em diferentes Estados, até ser definitivamente proibida.

acentuada, na encenação, após ele assumir também a assistência de direção. O seu marcado acento ideológico radical e incisivo criou tensões com Raul Solnado, que acusou e repreendeu Costa por imprimir um tom partidário à encenação (cf. Carvalho, 2004: 103).

Em meados de julho de 1974, José Mário Branco, que também retornava do exílio em França, juntou-se ao projeto. O seu trabalho com Fausto resultou numa trilha sonora diversificada em estilos e marcada por um discurso político contundente, típico da música engajada produzida por JMB[3] desde a década de 1960. Embora a vinculação à canção de intervenção não tenha sido explicitamente declarada por Lima e Solnado como motivação para a escolha de *Liberdade, liberdade*, o estilo musicado da peça acabou por aproximar o teatro da força simbólica dessa expressão artística, que, desde a década de 1960, cantava a busca pela liberdade, e tornou-se, por fim, o código com que deflagrou o 25 de Abril.

O investimento de Solnado na produção relacionava-se tanto com o intuito de demonstrar apoio ao processo revolucionário quanto com a possibilidade de explorar comercialmente um novo repertório teatral com o fim da Censura. Ana de Carvalho, ao analisar a recepção da montagem de 1965 para contextualizar, em seguida, a encenação no Villaret, destaca a crítica do *New York Times*, publicada em 25 de abril de 1965, a qual salientava que, só na estreia, trezentas pessoas haviam pago cerca de um dólar e vinte e cinco centavos para assistir à peça do Opinião, número que aumentaria logo no dia seguinte (Carvalho, 2004: 100). A ênfase no êxito de bilheteira evidencia, indiretamente, a expectativa do produtor português de que esse sucesso pudesse repetir-se na Europa. Contudo, é preciso considerar

[3] Abreviatura de José Mário Branco.

que a breve existência de um mercado de teatro engajado no Brasil, no começo da década de 1960, resultou de circunstâncias históricas específicas e logo se dissiparia com a ditadura militar.

Lima, por sua vez, buscava ressaltar, na adaptação, os avanços estéticos possibilitados pela liberdade política, por meio da incorporação, por exemplo, de fragmentos de outras encenações que considerava cenicamente sofisticadas, com o objetivo de dialogar também com o público elitizado habituado ao Villaret. Se, no Grupo Opinião, o experimentalismo esteve intrinsecamente vinculado à criação de formas variadas para determinados conteúdos políticos, sob a direção de Lima, a valorização da inovação nos recursos cênicos tornou-se mais acentuada, como se verificará na comparação dos materiais.

Além disso, os encenadores portugueses não levaram em conta, ou talvez desconhecessem, as análises publicadas após 1965 sobre os limites da estratégia de frente ampla carregada pelo discurso da peça carioca. Por essa razão, *Liberdade, liberdade* era ao mesmo tempo oportuna e inoportuna no contexto revolucionário português: oportuna por tematizar a liberdade pós-25 de Abril e por conjugar o teatro com a canção de intervenção, mas inoportuna porque o seu conteúdo político defendia a noção de unidade política, impraticável diante dos acirramentos e instabilidades do momento histórico, tanto brasileiro quanto português.

A equipa de Lima chegou a comentar, em entrevistas, a inadequação do texto, mas pelo seu tom de protesto contra a ditadura, já deslocado em Portugal, e pela percepção de que havia um conteúdo liberal a ser corrigido e radicalizado à esquerda (cf. *TV Palco*, RTP Arquivos, episódio 66, 1974). Entretanto, o enfoque dado à busca pela qualidade artística e as divergências políticas entre os artistas parecem ter conduzido

a uma nova versão que fragilizou a mensagem subversiva presente no original, já expressa de modo apenas implícito em razão da censura prévia vigente à época da criação e estreia da peça do Opinião.

Assim como no Brasil houve dificuldades para consolidar uma frente ampla pela democracia, em Portugal as diferentes frações da esquerda revolucionária defendiam projetos distintos para os rumos do processo revolucionário. Na encenação do Villaret, por exemplo, reuniam-se artistas ligados ao Partido Comunista Português (PCP) e outros à União Democrática Popular (UDP), corrente que se posicionou criticamente em relação ao PCP, sobretudo por discordar da sua estratégia de participação dos jovens comunistas na guerra colonial para realizar trabalho político entre os soldados, defendendo, em contrapartida, uma posição mais radical de apoio aos movimentos de libertação em África. As canções de José Mário Branco e de Fausto explicitam as posições da UDP, enquanto as intervenções dramatúrgicas de Rebello refletiam as do PCP. Em comum, mantinha-se o apoio ao MFA, ainda que de forma indireta.

Diante das inúmeras divergências, o desgaste foi tal que Lima retornou ao Brasil, em setembro de 1974, com apenas um mês de temporada, aparentemente insatisfeito com a ênfase politizada atribuída por parte do coletivo à encenação. É possível que também se tenha sentido desvalorizado pelo público e pela crítica quanto ao seu papel no recomeço do teatro português (Carvalho, 2004: 105). Para cumprir a temporada, Solnado procurou um substituto, e JMB indicou Sérgio Godinho, cuja participação se revelava ideal devido à sua experiência no elenco parisiense do musical *Hair,* espetáculo a que JMB assistira durante o exílio. À época no Canadá, Godinho retornou prontamente a Portugal para assumir o papel[4].

A experiência portuguesa insere-se, portanto, entre as iniciativas do período subsequente ao 25 de Abril que reuniram artistas em torno de um projeto que fosse capaz de intervir e cooperar para a reconstrução democrática de Portugal. Paralelamente, no decorrer de 1974, houve uma crescente e intensa demarcação das divergências políticas sobre os rumos da revolução, que resultou em cisões e novos rearranjos entre, por exemplo, os grupos teatrais. Nesse sentido, *Liberdade, liberdade* (1974) é parte das experiências de arte engajada realizadas num processo revolucionário ainda pouco assimilado e em acelerada transformação.

Esses antecedentes são fundamentais para compreender as especificidades históricas que marcaram as alterações dramatúrgicas da adaptação e apontam as razões pelas quais a encenação não realizou a esperada digressão por Portugal, que seria destinada a alcançar o povo tão reiteradamente evocado pela peça.

Interessa, aqui, avançar na análise do modo como, no caso particular da montagem do Villaret, os interesses comerciais interferiram de maneira decisiva na execução do projeto. A proximidade dos produtores com o Brasil – ainda sob ditadura – conferiu igualmente contornos próprios à reivindicação por liberdade contida na peça. Estes fatores específicos articularam-se com os obstáculos já impostos pela conjuntura geral portuguesa, impactando tanto na encenação quanto na sua circulação.

← [4] Ver José Mário Branco, em entrevista a Cláudia Galhós, "Prémio Carreira – José Mário Branco: poeta do som encenado", *Blitz*, 21 de abril de 1998. Durante algumas semanas, antes da chegada de Godinho, JMB integrou o elenco do espetáculo, como se pode constatar nas fotografias de José Marques disponíveis no acervo do Teatro Nacional D. Maria II.

CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS ENTRE AS EXPERIÊNCIAS DRAMATÚRGICAS E CÊNICAS

Conforme exposto, as transformações da nova formulação almejavam, entre outros objetivos, radicalizar o discurso político da versão do Opinião. Assim sendo, o exame das críticas a *Liberdade, liberdade* (1974) permite destacar duas cenas frequentemente mencionadas, tanto por apreciações elogiosas quanto negativas, que contribuem para analisar a dramaturgia a partir da perspectiva da almejada radicalização. São elas a cena da Tomada da Bastilha e a do Julgamento de Aquilino Ribeiro, inseridas na adaptação, sendo que esta última veio a suscitar, inclusive, um pequeno debate público entre Luiz Francisco Rebello e Manuela Azevedo.

A primeira foi incorporada a partir da encenação de *1789 – A Revolução deve parar na perfeição da felicidade*, pelo Théâtre du Soleil, estreada em 1970 sob direção de Ariane Mnouchkine. Baseada em documentos históricos, a montagem resultava de um processo de criação coletiva e apresentava uma estrutura cênica fragmentada, distribuída em quatro palcos simultâneos, formados por tablados elevados no interior de um pavilhão desportivo. O público circulava entre as plataformas ou assistia das arquibancadas, o que evidenciava o caráter experimental do uso do espaço. Entre os momentos marcantes, destacava-se a cena da Tomada da Bastilha, na qual os atores se misturavam com a plateia para narrar, em murmúrio crescente, os acontecimentos de 14 de Julho, até culminar no ápice da conquista, definido pela crítica como um instante intensamente catártico[5].

[5] Há um registro filmográfico desta experiência e inúmeros outros materiais disponíveis para consulta no site do Théâtre du Soleil.

O aspecto inovador dos trabalhos do Théâtre du Soleil interessava a Luís de Lima e a Hélder Costa e convergia com a busca de ambos por sofisticação e experimentalismo estético. No Villaret, segundo registros fotográficos e relatos jornalísticos, a cena foi adaptada de modo a preservar o efeito catártico, entendido aqui como a intensificação da fusão emocional entre elenco e público. Esse efeito foi produzido também pela narração em crescente do extenso relato sobre o dia da Tomada da Bastilha, enunciado em coro pelo trio de atores que, no auge da cena, erguia imensas bandeiras brancas, vermelhas e azuis. O gesto desencadeava reações efusivas na plateia, aproximando espectadores e intérpretes de uma atmosfera viva de comunhão política.

Essa cena foi inserida entre dois trechos presentes na versão brasileira e preservados na adaptação, um extraído de *O casamento de Fígaro* (1778), de Beaumarchais, e outro de *A morte de Danton* (1835), de Büchner. No primeiro, Fígaro descobre que a sua noiva será obrigada a deitar-se com o Senhor na noite de núpcias, conforme definido pelo direito de pernada, que, embora extinto, continuava a ser praticado, para desespero do noivo. Encerrado esse diálogo, surgem menções sobre a invenção da guilhotina e uma breve citação elogiosa da Revolução Francesa, em razão de sua repercussão fora de França:

> **Tereza:** A Revolução Francesa mostrou como a arrogância do idealismo se transforma facilmente em ação bárbara; dezessete mil pessoas foram decapitadas no regime de terror.
>
> **Vianna:** Mas a Revolução Francesa foi um grande avanço na História; deixou a primeira Declaração dos Direitos Humanos do Homem, com itens fundamentais da nossa vida civil de hoje:
>
> **Tereza:** Liberdade individual;
>
> **Vianna:** Julgamento por júri;
>
> **Tereza:** Abolição da escravatura;

Vianna: Direito de voto;
Tereza: Soberania da Nação;
Vianna: Controle do imposto pelo povo;
Tereza: E influenciou todos os movimentos de libertação posteriores na Europa,
Vianna: na Ásia,
Tereza: na África,
Vianna: na América do Sul. (Rangel/Fernandes, 1966: 33–35)

Esse excerto também foi mantido no texto para o Villaret, sendo representado na sequência da cena inspirada no Théâtre du Soleil. Em seguida, a fim de "retratar o caráter da revolução e seus elementos humanos" (Rangel/Fernandes, 1966: 35), está presente uma cena de *A morte de Danton*, na qual Danton se encontra numa cela com Júlia e Lacroix, figuras históricas diretamente envolvidas nos acontecimentos da Revolução Francesa, à espera do carrasco que trará a sentença de morte.

O herói falhado de Büchner inscreve-se no projeto do autor de demonstrar aquilo que designou como marionetização da vida, processo derivado da desumanização ou reificação dos sujeitos. Para constituir isso, o dramaturgo alemão não faz da figura heroica o veículo da principal ideologia burguesa: a crença de que existe autonomia plena dos indivíduos numa sociedade dividida em classes. Essa recusa em positivar a noção de vontade individual como motor de realização pessoal acaba por configurar uma peça de orientação anti-idealista.

Observa-se, portanto, que a colagem dessas cenas – a comédia bufona e satírica de Beaumarchais, de teor anti-aristocrático; a breve menção à Revolução Francesa, desprovida de exaltação cênica; e a peça antiburguesa de Büchner – articula recursos formais e temáticos que operam contra a construção da empatia com as personagens e favorecem a contemplação reflexiva dos movimentos históricos mencionados e das reformulações das lutas pela liberdade ao longo do tempo.

A inclusão da cena da Bastilha evidenciou, justamente, um dos pontos mais frágeis da versão brasileira, ao realçar a possibilidade de uma aliança política orientada, neste caso, para a recuperação da democracia. Tal horizonte implicava, em certa medida, um recuo crítico, na medida em que os comunistas defendiam transformações mais profundas do que aquelas previstas pelo sistema político liberal. Essa inflexão não se explicitava no discurso da peça, mas tornava-se perceptível na própria composição do elenco, que reunia, de um lado, os integrantes do Opinião, vinculados ao Partido Comunista, e, de outro, Paulo Autran, representante de um progressismo moderado.

Além disso, no Villaret foram conjugadas, no mesmo palco e com igual impacto cênico, imagens-chave da revolução burguesa e das revoluções antiburguesas, tanto a russa quanto a chinesa. Consequentemente, criou-se um significante na encenação que, do ponto de vista da mensagem política, se revelava pouco coerente ou dificilmente aceitável para os espectadores mais atentos às tensões políticas deflagradas a partir da Revolução dos Cravos. Em suma, ao incluir a cena do Théâtre du Soleil, aparentemente mais por interesses formais do que pelo tema da Revolução Francesa, desmontou-se um dos arranjos da dramaturgia-modelo, que procurava gerar antipatia pelo liberalismo burguês, elemento central da posição militante sustentada pela peça do Opinião.

Esse enfraquecimento crítico torna-se evidente na análise de uma alteração polémica: a cena do julgamento ficcionado de Aquilino Ribeiro, escrita por Rebello para substituir as cenas de julgamento

de Brodsky num tribunal da União Soviética, e de Slovik num tribunal militar dos Estados Unidos.

A cena sobre Aquilino Ribeiro remonta a 1959, quando o escritor foi acusado da prática de vários crimes contra a segurança do Estado em razão do romance *Quando os lobos uivam* (Rebello *et al.*, 1974: 109). O julgamento encenado tem um tom severo de ambas as partes, com acusações do autor contra as instituições do Estado Novo e denúncias explícitas da miséria da vida real e cotidiana, em Portugal, que foram consideradas pelo tribunal como deformação da realidade. Na crítica publicada por Augusto Fraga, observa-se a seguinte ressalva sobre a adaptação:

> Os autores portugueses, ao invés de seus colegas do Brasil, decidiram indicar o caminho único (que pode muito bem não ser o único caminho), conferindo ao espectáculo um certo tom partidarista e de comício. Para isso mesmo, propositadamente devem ter eliminado a cena do julgamento do poeta Joseph Brodvsky, na União Soviética, e que acabou por ser libertado por um movimento de intelectuais[6].

Manuela de Azevedo[7], em consonância, destacou também que a linha ideológica da peça estava imbuída de partidarismo e salientou que, ao contrário do que foi proferido em cena, Aquilino Ribeiro não chegou a ser julgado e muito menos condenado. Em virtude desse apontamento, que colocava em dúvida a veracidade da representação, no mesmo jornal, Rebello publicou uma carta em resposta a Azevedo, explicando:

> Aquilino não foi, de facto, "condenado", como por lapso se disse na noite da estreia. Mas foi "processado" (era esta aliás a palavra que figurava no texto). E todas as réplicas do episódio alusivo ao processo, que a minha Amiga considerava "literariamente mais frouxo", são textualmente transcritas da defesa escrita pelo próprio Aquilino[8]…

Ainda que a escolha do caso de Aquilino Ribeiro não seja plenamente justificada nos materiais disponíveis, observa-se que ele alude a diversos outros casos de escritores igualmente censurados e processados em tribunais opacos, parciais e conduzidos sob sigilo. A cena cumpre, assim, a função de denunciar os crimes do regime salazarista e realizar simbolicamente justiça ao autor, falecido em 1966, antes que pudesse ver as suas obras plenamente publicadas.

Além disso, a proximidade de Rebello com a União Soviética, sobretudo a partir do 25 de Abril, sugere que a supressão da cena dedicada a Brodsky também respondeu a um cálculo político voltado a evitar tensões com setores comunistas alinhados com Moscovo. A repercussão da versão brasileira oferece exemplo dessa reação, uma vez que a encenação enfrentou tentativas explícitas de censura por parte de militantes comunistas favoráveis à URSS, como se verá a seguir.

A cena de Ribeiro termina sem a condenação do acusado, ao contrário das duas cenas de julgamento da versão brasileira. Além do desfecho alterado, deve-se considerar que um dos recursos de significação desses episódios residia na colagem entre as cenas, que produzia uma contraposição reforçada pelo encadeamento dramatúrgico. Nesse sentido, os tribunais situavam-se na parte histórica

[6] Augusto Fraga, *O Século*, 30 de agosto de 1974.

[7] Manuela de Azevedo, *Diário de Notícias*, 30 de agosto de 1974.

[8] Luiz Francisco Rebello, *Diário de Notícias*, 3 de setembro de 1974.

dedicada ao nazifascismo europeu, iniciada com o episódio em que o professor Unamuno se opõe à barbárie fascista espanhola e concluída com uma cena de *O terror e a miséria no Terceiro Reich*, de Brecht, na qual um casal amedrontado teme que o seu filho os denuncie à polícia nazi. Entre essas duas cenas encontram-se, respectivamente, os julgamentos do poeta Joseph Brodsky e do soldado estadunidense Eddie D. Slovik.

Entre os dois casos reais e documentados, há semelhanças tanto na idade dos condenados, ambos com 24 anos, quanto na natureza das acusações, que envolviam a recusa ao trabalho obrigatório: no caso russo, o trabalho operário, e, no segundo, o serviço militar. Enquanto Brodsky recebeu a pena de cinco anos de trabalhos forçados, Slovik foi sumariamente executado.

O diálogo do tribunal contra Brodsky é marcado por um tom passivo-agressivo. O poeta critica os processos de censura e os caminhos pouco revolucionários assumidos pela URSS. Já a cena de Slovik demonstra o extremo da violência institucional dos Estados Unidos contra aqueles que os confrontam e sugere, aos mais atentos, que no país do liberalismo a liberdade se restringia ao nome dado a um monumento localizado na cidade de Nova Iorque. Dessa forma, conclui-se que a ilustração da Estátua da Liberdade, utilizada no material de propaganda de ambas as encenações, não servia para reiterar o discurso hegemônico de que os Estados Unidos representam *the land of the free*, mas, ironicamente, para expor o cinismo da ideologia capitalista.

A justaposição destes episódios constitui uma operação épica, na medida em que a dramaturgia recorre à montagem comparativa de situações históricas para que o público possa, pela reflexão, elaborar a síntese dos episódios em contraste. Essa operação, aliada à utilização irónica de um dos principais símbolos da cultura estadunidense, constrói, por fim, um ponto de vista negativo sobre os Estados Unidos, então diretamente vinculados ao governo militar ditatorial em exercício no Brasil.

Numa das apresentações do Opinião, um membro notório do Partido Comunista Brasileiro (PCB) protestou, na plateia, contra a cena de Brodsky, e, em seguida, convocou uma reunião do comitê cultural do "partidão" para resolver a questão. Ainda que tanto Flávio Rangel quanto Vianinha fossem membros do PCB, o grupo e os autores recusaram terminantemente a "censura da esquerda" (Batista, 2014: 140). Em cena, inclusive, Vianinha fazia os papéis de Brodsky e Slovik, enquanto Autran o interrogava.

Em contrapartida, a reação dos grupos de direita assumiu caráter agressivo. Posicionados na plateia, dirigiram provocações ao elenco a fim de incitar o público a interromper a apresentação, proferindo frases que associavam a peça ao comunismo. O principal mentor da ação foi o banqueiro e industrial Gianni Pareto, que se levantou gritando: "é uma peça subversiva pois não tem qualquer frase sobre o Muro de Berlim" (*Última Hora*, 31 de maio de 1965 *apud* Batista, 2014: 213). As apresentações seguintes foram tensas, com ameaças e uma tentativa de invasão por parte de um grupo reacionário armado com revólveres e cassetetes (Batista, 2014: 214).

Assim, pode-se considerar que a aparência liberal de *Liberdade, liberdade* (1965) funcionou, no contexto brasileiro, como uma estratégia específica, capaz de contornar a Censura e, simultaneamente, produzir uma crítica assertiva ao liberalismo e aos Estados Unidos por meio da ironia. Na adaptação portuguesa, embora tenham sido incorporadas referências diretas às revoluções bolchevique e maoísta,

intervenções decisivas atenuaram o caráter antiliberal da peça. A supressão das críticas aos desvios autoritários da experiência soviética não se explica apenas por escolhas estéticas ou decisões individuais, mas deve ser compreendida à luz da situação política em que a encenação de 1974 se inscreve: um processo revolucionário em curso, marcado pela disputa entre diferentes frações da esquerda pelo controle do Estado.

Desse modo, a comparação entre as duas versões explicita como cada projeto cênico respondeu a conjunturas políticas opostas, revelando que as formas de teatro politizado não são transponíveis sem fricção histórica, mas se reconfiguram conforme as condições concretas de produção, os alinhamentos ideológicos e as correlações de força em cada momento. Isso também explica as diferenças de recepção e circulação das obras, assim como a reorientação do horizonte crítico da versão para o Villaret.

Por fim, José Ribamar[9] constatou que a adaptação não realizou qualquer denúncia da ditadura brasileira então em vigor, nem sequer mencionou o falecimento precoce de Vianinha, ocorrido em junho de 1974. Essa ausência pode ser compreendida à luz do fato de que tanto Lima quanto Solnado trabalhavam ativamente no Brasil naquele período, o que exigia cautela face à Censura ainda em vigor. Ao mesmo tempo, tal opção denotava uma falta de solidariedade para com os colegas brasileiros, ainda assolados pelo terror ditatorial. Em sua crítica, Ribamar destacou a impressão de que o trabalho do encenador foi "condicionado pelas novas FORMAS existentes", o que vai ao encontro da declaração de Luís de Lima acerca da sua preocupação com o apuro estético.

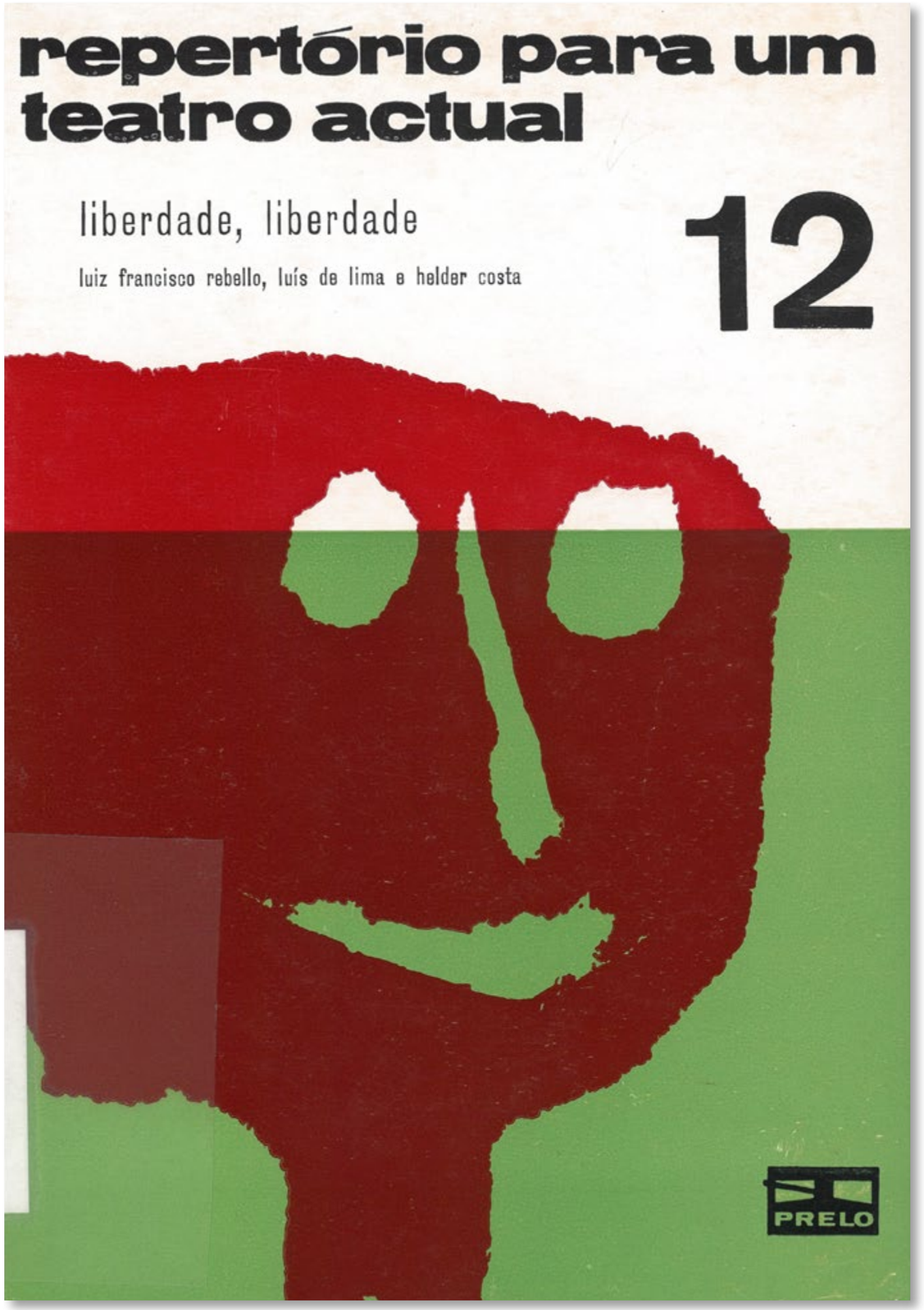
[9] José Ribamar, *Musicalíssimo*, 20 de setembro de 1974, pp. 8–9.

Tornam-se, portanto, perceptíveis as dificuldades que marcaram as maiores tensões entre os artistas reunidos no teatro da Avenida Fontes Pereira de Melo, em Lisboa. Esses obstáculos aprofundaram-se devido à nova versão ter sido incorporada a um empreendimento em que as demandas comerciais se sobrepuseram às demais. Ainda que ambas as encenações pertençam a iniciativas empresariais, as suas origens diferem não apenas pelo contexto político, social e histórico, mas também pelos modos de trabalho, que, no caso português, ficaram restritos aos interesses dos sócios do Villaret e da rentabilidade da sala, como recorda Céu Guerra:

> Nós sonhávamos com uma digressão pelo país com a nossa Liberdade recém conquistada, mas ficámos confinados ao Villaret. É que Raul Solnado ainda estava a pagar o teatro e tinha sócios que o ajudavam a isso. Não se sentia à vontade para transgredir a sua vontade (sua deles). Os sócios capitalistas, mesmo quando gostam de teatro, não gostam da liberdade se não para si próprios e gostam muito menos de revoluções. E assim, mesmo depois das nossas generosas sessões diárias, que aumentaram aproximadamente um mês a temporada do espectáculo *Liberdade, Liberdade* acabou e foi substituída por *Oh Calcutá* onde a liberdade que o fim da censura tinha permitido ao teatro foi usada pela rentável nudez integral do elenco que dançava no palco do Villaret perante um público ávido e que se calhar pela primeira vez se sentia livre[10].

[10] Maria do Céu Guerra / Isabel Alves Costa, "Liberdade no Portugal de Abril – o primeiro espectáculo", *Revista Cena's*, n.º 18, Outubro de 2024, pp. 21–24.

Liberdade, liberdade (1974) testemunha uma experiência de teatro politizante que parece ter permanecido incompleta, apesar da renovação oferecida pela abertura política. Como sintetizou Hélder Costa: "o espectáculo quando nasceu já era contra a corrente, era um espectáculo que estava certo 3 dias antes do 25 de Abril" (Costa *apud* Carvalho, 2004: 106). Ou seja, mesmo diante das possibilidades, a peça manteve uma postura contida face à envergadura exigida pelo processo revolucionário, situando-se na retaguarda, e não à frente, como seria de esperar de um material artístico com vocação para a vanguarda política, e não apenas estética.



LIBERDADE, LIBERDADE, DE LUIZ FRANCISCO REBELLO, LUÍS DE LIMA E HÉLDER COSTA
COLECÇÃO REPERTÓRIO PARA UM TEATRO ACTUAL, N.º 12, LISBOA, PRELO EDITORA, S/D.

CC BY NC ND

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATISTA, Natália Cristina (2014), *Nos palcos da história: teatro, política* e Liberdade, liberdade *(1965–1967)*, dissertação de mestrado em História, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História.

CARVALHO, Ana de (2004), *Raul Solnado e o Teatro Villaret*, dissertação de mestrado em Estudos de Teatro, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

COSTA, Iná Camargo (2016), *A Hora do teatro épico no Brasil*, São Paulo, Expressão Popular.

FERNANDES, Millôr / Flávio Rangel (1965), *Liberdade, liberdade*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

REBELLO, Luiz Francisco / Luís de Lima / Hélder Costa (1974), *Liberdade, liberdade*, Lisboa, Prelo.

ARTIGO DE PUBLICAÇÃO PERIÓDICA

GUERRA, Maria do Céu / Isabel Alves Costa (2024), "Liberdade no Portugal de Abril – o primeiro espectáculo", *Revista Cena's*, n.º 18, outubro, pp. 21–24.

ROSELL, Mariana Rodrigues (2012), "*Liberdade, liberdade* (1965): uma cena do teatro de resistência", *Anais do XXI Encontro Estadual de História – ANPUH-SP*. Consultado a: 26/05/2025, disponível em *https://www.encontro2012.sp.anpuh.org/resources/anais/17/1339778054_ARQUIVO_MarianaRosell-LiberdadeLiberdadeumacenadoteatroderesistencia-Completo.pdf*.

TOLEDO, Paulo Bio / Sara Mello Neiva (2015), "Mutirão em Novo Sol e o experimentalismo político no teatro brasileiro da década de 1960", *Aspas*, 5.2, pp. 67–80.

IMPRENSA

***A Capital*,** "Luís de Lima dá espectáculo de louvor", 11 de junho de 1974.

***A Capital*,** "Liberdade como aviso e também diversão. Em breve no Villaret", 21 de agosto de 1974.

AZEVEDO, Manuela de, "'Liberdade, Liberdade' de uma forma incondicional", *Diário de Notícias*, 30 de agosto de 1974.

BRANCO, José Mário, "Prémio Carreira – José Mário Branco: poeta do som encenado", entrevista por Cláudia Galhós. *Blitz*, 21 de abril de 1998.

***Diário de Lisboa*,** "Luís de Lima: 'Liberdade, Liberdade' e talvez conservatório", 12 de junho de 1974.

FRAGA, Augusto, "Liberdade, Liberdade: impacto do texto e da música", *O Século*, 30 de agosto de 1974.

REBELLO, Luiz Francisco, "Uma carta do escritor Luiz Francisco Rebello a propósito da crítica à 'Liberdade Liberdade'", *Diário de Notícias*, 3 de setembro de 1974.

RIBAMAR, José, "Liberdade, Liberdade… De ocasião, de ocasião…", *Musicalíssimo*, 20 de setembro de 1974, pp. 8–9.

SITES

***1789* – Théâtre du Soleil.** Consultado a: 04/04/2025, disponível em: *https://palcopaulistano.blogspot.com/2020/04/1789-theatre-du-soleil.html*.

RTP Arquivos. *TV Palco*, episódio 66, 22 de agosto de 1974. Rádio e Televisão de Portugal, [s.d.]. Consultado a: 10/12/2025, disponível em: *https://arquivos.rtp.pt/conteudos/tv-palco-66/*.

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 5
JUNHO DE 2026

60 ANOS DE *MORTE E VIDA SEVERINA* (1965), 60 ANOS DE TUCA

MOVIMENTO ESTUDANTIL, ARTICULAÇÃO COLETIVA E FORMAÇÃO

BRUNA BORBA DE ARAUJO TCHALEKIAN
MITSUKO APARECIDA MAKINO ANTUNES

BRUNA BORBA DE ARAUJO TCHALEKIAN

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Bruna Borba de Araujo Tchalekian é psicóloga pela PUCSP (2013), mestra em Educação: Psicologia da Educação (PUCSP/2016) e Doutora em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano pela Universidade de São Paulo (2025). Tem-se dedicado a pesquisas sobre memória coletiva, história e memória da Psicologia, políticas de memória e reparação, educação e direitos humanos. Membro da Teia-Memória e Patrimônio Cultural do IPUSP, a qual co-coordenou (2022-2025). Integra o GT História da Psicologia, no âmbito da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Psicologia (ANPEPP).

MITSUKO APARECIDA MAKINO ANTUNES

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Mitsuko Aparecida Makino Antunes possui graduação em Psicologia, mestrado em Filosofia da Educação e doutorado em Psicologia Social (PUCSP). É professora titular do Departamento de Fundamentos da Educação (PUCSP, atuando no PPG em Educação: Psicologia da Educação, com foco em: história da psicologia da educação; história da psicologia da educação no Brasil; identidade de educadores e educandos com foco em inclusão educacional/escolar. É editora da revista *Psicologia da Educação* e membro da Comissão Editorial da revista *Psicologia Escolar e Educacional*.
É membro da Academia Paulista de Psicologia.

MORTE E VIDA SEVERINA, TUCA, 1965. [F] ACERVO ESTADÃO.

RESUMO

O artigo apresenta resultados de pesquisa que sistematizou conteúdos sobre o processo de construção do projeto, montagem e apresentações da peça teatral *Morte e vida severina* (1965), que inaugurou o TUCA, Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Brasil). A pesquisa de cunho qualitativo, desenvolvida a partir da análise documental e de relatos orais, refletiu sobre os aspectos históricos, formativo-educacionais e institucionais constitutivos do processo de formulação da peça. Neste texto, será desenvolvida uma narrativa sobre essa construção. Articulada pelo movimento estudantil, *Morte e vida severina* constituiu-se como um espaço formativo para estudantes universitários/as, movimento de resistência ao regime de exceção, e objetivou um momento histórico e o compromisso ético-político de estudantes e profissionais com a realidade brasileira.

PALAVRAS-CHAVE
Formação universitária, Teatro da Universidade Católica, Ditadura militar, Narrativa, PUC

ABSTRACT

The article presents research results that systematized content about the process of creating, staging, and performing the play *Morte e vida severina* (1965), which inaugurated TUCA, the Theater of the Pontifical Catholic University of São Paulo. The qualitative research, developed through documentary analysis and oral accounts, reflected on the historical, educational, and institutional aspects that shaped the formulation of the play. This text will share a narrative about this creative process. Organized by the student movement, *Morte e vida severina* became a formative space for university students, a movement of resistance against the authoritarian regime, and it aimed to portray a historical moment and the ethical-political commitment of students and professionals to Brazilian reality.

KEYWORDS
Theater, Play, Military dictatorship, University, PUC

60 ANOS DE *MORTE E VIDA SEVERINA* (1965), 60 ANOS DE TUCA

MOVIMENTO ESTUDANTIL, ARTICULAÇÃO COLETIVA E FORMAÇÃO

INTRODUÇÃO

O dia 11 de setembro de 2025 marca os 60 anos da estreia de *Morte e vida severina*, no teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, o TUCA. Fruto de um projeto articulado pelo movimento estudantil, em parceria com docentes da universidade e profissionais das artes cênicas, o espetáculo inaugurou o então recém-construído teatro; mais do que a abertura do que vem a ser um relevante espaço cultural e político em São Paulo nos anos que seguiram, *Morte e vida severina* materializou o compromisso ético-político de uma geração de estudantes e profissionais com as denúncias das desigualdades de seu tempo, ainda tão presentes e vivas nos dias de hoje. Com poema de João Cabral de Melo Neto musicado por Chico Buarque de Hollanda, *Morte e vida severina* ultrapassou o espaço do TUCA, viajou o Brasil e fora dele, chegando a Nancy, na França, onde foi premiado no III Festival de Teatro Universitário, em 1966.

Este artigo apresenta resultados da dissertação de mestrado em Psicologia da Educação (Tchalekian, 2016) que buscou analisar o processo de construção do projeto, montagem e apresentações de *Morte e vida severina*, reunindo, para tanto, relatos de pessoas envolvidas nesse processo, bem como conteúdo do Dossiê *Morte e Vida Severina*, que forma parte do acervo do Centro de Documentação e Memória do TUCA (CDM-TUCA). A partir da análise realizada, destacaram-se os aspectos históricos, formativo-educacionais e institucionais existentes no contexto de produção da peça, desenvolvida no cenário mais amplo da ditadura empresarial-militar brasileira, processos estes que revisitaremos brevemente.

A memória de *Morte e vida severina* participa a um só tempo da história do teatro universitário brasileiro, da resistência estudantil ao regime militar, da formação da PUCSP, constituindo um movimento cultural, e apresenta uma experiência ímpar em relação às práticas formativas, educativas e interdisciplinares desenvolvidas para a sua produção no âmbito universitário. Neste texto abordaremos esta produção, tendo em vista olhar para o seu potencial de denúncia das desigualdades sociais intensificadas durante a ditadura, bem como para a organização coletiva estudantil no período que se configurou como defesa e afirmação da democracia. O texto destaca e celebra, também, os 60 anos do TUCA que, a partir desta estreia, tornou-se um importante espaço cultural e de manifestação política em São Paulo.

MÉTODO

Os documentos consultados no Dossiê *Morte e Vida Severina* datavam de agosto de 1965 a janeiro de 1967, e eram compostos por ficha de rosto, listas de ofícios, correspondência, capa de disco, *clippings* com notícias de jornal do período, uma edição do jornal *Folhetim* (edição dominical sobre cultura do jornal *Folha de São Paulo*) e uma edição do jornal-livro *Porandubas* (boletim interno, produzido pela comunidade da PUCSP), totalizando 82 documentos. Neste texto, revisitaremos alguns deles.

Foram realizadas entrevistas que constituíram o conteúdo essencial e inédito para a construção da pesquisa. Convidamos pessoas que participaram da peça de diferentes formas, possibilitando assim um olhar diversificado e plural. Por se tratar de convidados/as específicos/as, para uma pesquisa de cunho historiográfico, optamos por revelar o nome dos/as participantes, sob sua autorização.

Em perspectiva qualitativa, a análise dos dados foi elaborada, sobretudo, a partir das entrevistas e documentos consultados, e embasam a narrativa que será apresentada a seguir.

UM TEATRO *PARA* A UNIVERSIDADE
MONTAGEM DE *MORTE E VIDA SEVERINA* NOS MEANDROS DA DITADURA

Com planejamento iniciado em 1957, o espaço localizado na Rua Monte Alegre, agregado ao prédio da PUCSP, teve sua construção encetada em 1961. Dos diversos projetos existentes para o local, foi escolhido o apresentado por Benedito Calixto de Jesus Neto, que possuía vasta experiência em construções religiosas e cuja arquitetura refletia as tendências do pensamento da Igreja Católica (Rodrigues *et al.*, 1986). A construção durou mais de quatro anos, e foi finalizada em 1965. O salão maior, com 1200 lugares, recebeu o nome de Auditório Tibiriçá.

No contexto universitário, o aumento do número de alunos/as foi significativo dos anos 1950 para os anos 1960. Desde a segunda metade da década de 1950, o presidente Juscelino Kubitschek (1956-1961) traçou um "Plano de Metas", com 31 metas para o período, divididas em diversos setores; em relação à educação, os recursos alocados referiram-se à formação técnica de profissionais especializados com o objetivo de atender às demandas da indústria, com abertura do país para o capital estrangeiro. Foi a chamada "Educação para o Desenvolvimento". Este aumento também encontra relação com o crescimento das camadas médias no período, proporcionado pela diversificação das ofertas de emprego. Ampliou-se a busca de profissionais com alto nível de escolarização e a demanda por vagas de acesso às universidades.

A aprovação da Lei de Diretrizes e Bases (LDB – Lei n.º 4024), em 1961, foi proveitosa para o ensino particular e, segundo alguns autores, para as instituições católicas. Segundo Montalvão (2010), o deputado Carlos Lacerda, com vista à eleição para a Presidência,

e representante da elite conservadora, patrocinou os interesses da educação particular, bastante vinculada às congregações católicas, defendendo a alocação de fundos públicos para o ensino privado. Além disso, a LDB garantia que as escolas particulares tivessem representação nos Conselhos de Educação, e a equivalência entre diplomas de instituições públicas e privadas (Rodrigues *et al*., 1986). O posicionamento em defesa da escola pública como direito de todos/ /as, que ganhava espaço desde 1958, era representado principalmente por nomes como Anísio Teixeira, Florestan Fernandes e Fernando de Azevedo. Nos meios universitário e político, o debate no período direcionava-se também à construção de um projeto de universidade que atendesse à população brasileira, o acesso a ela, relacionado ao desenvolvimento nacional que se buscava (e se esperava) e ao papel desempenhado pela universidade nesse cenário. No que tange às universidades católicas, as mudanças nas políticas internas ocorreram também em relação às alterações nas políticas da Igreja Católica, o que modificou a participação estudantil.

Nagamine (1997: 43) afirma que a Igreja Católica passava por "questionamentos e tensões, tanto no nível pastoral, quanto no doutrinário". Seus fundamentos eclesiológicos advindos de Concílios ocorridos em momentos históricos outros, frente às circunstâncias sociais que naquele momento se apresentavam, geraram conflitos dos quais "novas formas de ação pastoral e de evangelização foram surgindo", formas estas que "guardavam entre si a característica comum do engajamento numa ação social e política, questionando a visão ainda predominante e institucional da Igreja hierárquica, autoritária, centralizadora, sacramentalista e voltada para dentro de si mesma" (pp. 43-44). O autor refere-se a essa nova tendência da Igreja como *abertura para a história*, em embate com posições mais conservadoras, interessantes à elite e às mídias mais influentes.

O Movimento Estudantil, organizado e estruturado através da União Nacional dos Estudantes (UNE), realizou o I Seminário Nacional da Reforma Universitária em 1961, no qual foi reivindicada uma maior e mais significativa participação dos/as estudantes e uma universidade implicada socialmente; o II Seminário Nacional da Reforma Universitária foi realizado em 1962; e o III Seminário Nacional da Reforma Universitária, em 1963, consolidando as discussões sobre a Reforma Universitária como parte das reformas de base.

Associado à UNE foi criado, em 1961, o Centro Popular de Cultura (CPC), uma entidade que objetivava desenvolver uma "arte popular revolucionária", que combatesse a arte alienada, fosse acessível e estivesse a serviço do povo. Esse processo de crítica social por meio da manifestação artística vinha, desde os anos 1950, fortalecendo-se na América Latina. De acordo com Ridenti (2007), o marco decisivo para que artistas e intelectuais se inserissem de vez nesse processo foi a Revolução Cubana (1959), que nutriu o sentimento revolucionário e impulsionou muitas entidades e movimentos de esquerda a lutarem contra as classes hegemônicas.

Sobretudo a partir do golpe empresarial-militar de 1964, evidencia-se a crescente introdução da produção e capital estrangeiros, por meio dos ramos empresariais, industriais, e dos acordos MEC-Usaid (entre Ministério da Educação e Cultura e United States Agency International Development), em que firmaram-se convênios com os Estados Unidos da América a fim de receber assistência de técnicos norte-americanos para planejar, reestruturar e expandir o ensino superior, propostas ligadas à privatização e à adequação do ensino superior ao projeto econômico que se firmava. Em contraponto, a juventude universitária exaltava a importância da cultura popular e da Reforma Universitária no âmbito estrutural, como parte necessária

das Reformas de Base, tendo em vista uma reforma social. Além da participação política, a participação cultural tornou-se, cada vez mais, uma reivindicação das organizações estudantis que buscavam diferentes formas de protagonismos, levando para o debate os problemas da sociedade brasileira.

A realidade da PUCSP naquele momento era diferente daquela do início do projeto de construção do espaço que veio a se tornar o TUCA. As transformações nas perspectivas da Igreja abriram possibilidade para novos e diferentes diálogos, a participação estudantil acentuou-se e gradualmente passou a reivindicar mais voz não só nas decisões da universidade, mas no país, inclusive nas frentes culturais, exaltando a produção da cultura popular nacional. Em 1963, os estudantes haviam ocupado o prédio da PUCSP com a reivindicação de que a reitoria da universidade passasse a ser assumida por um profissional leigo e não pelos representantes da Igreja indicados diretamente pelo Cardeal. O primeiro reitor leigo nomeado foi o desembargador Oswaldo Aranha Bandeira de Mello, com gestão de 1963 a 1972.

O diálogo próximo entre estudantes, representados pelo movimento estudantil, muitos deles ligados à Ação Popular (AP), e a universidade alterou o destino do então novo espaço construído. A comunicação era feita pelos membros do Diretório Central dos Estudantes (DCE), com destaque para o presidente Antonio da Costa Ciampa, aluno do curso de Psicologia. Após o golpe militar, as ações do DCE estavam sob o olhar do Ministério da Educação através da Lei "Suplicy de Lacerda" (Lei n.º 4464/1964). A lei alterou o regimento dos órgãos universitários de representação estudantil estaduais e federais; definiu as ações competentes a cada instância, sua organização e prestação de contas. Em outras palavras, a lei fiscalizava e controlava a ação das entidades estudantis, e atribuía a responsabilidade pelo seu cumprimento à universidade à qual elas estavam vinculadas. Até então o DCE era legitimado e recebia uma contribuição financeira dos/as estudantes para se manter. Na PUCSP, as ações dos Centros Acadêmicos continuaram ocorrendo e o DCE pôde promover um diálogo maior entre os cursos, utilizando a renda que passara a ter para as atividades culturais.

O Auditório Tibiriçá, cuja construção estava finalizada, havia sido destinado, no início, à recepção de conferências e solenidades. Porém, ainda não havia sido definido de que forma o espaço seria utilizado. Era considerado o "elefante branco" da universidade, cujo investimento havia sido grande.

> Aí a gente do movimento estudantil falou "espera um pouquinho", (...) tem que ser usado pela universidade, e não para a universidade. (...) Aí surgiu a ideia de que seria bom fazer um Teatro da Universidade Católica, aí surgiu o TUCA. (Entrevista de A. C. Ciampa *apud* Tchalekian, 2016: 55)

Mesmo com a censura que se instaurava, ainda havia incentivos à cultura e ao teatro universitário antes de 1968. Como relatado por Henrique Suster em entrevista para esta pesquisa, a censura ao teatro ainda não era feita diretamente naquele momento e também encontraria limitações para isso especificamente em uma pontifícia, instituição vinculada ao Vaticano, portanto com políticas próprias, o que não abordaremos aqui, mas constituiu característica particular para o processo do TUCA.

> Então, nos "primeiros tempos", apenas teatro, música, acho que artes em geral, até quadrinhos e coisas assim, brincavam com a ditadura sem uma censura prévia. Depois de 1968 fechou completamente. (Entrevista de M. C.Guedes *apud* Tchalekian, 2016: 84)

O DCE construiu uma proposta de promover atividades culturais no espaço, organizadas por e para estudantes. Tinha apoio interno, de nomes como Padre Enzo Gusso, que acompanhava suas ações. Em uma reunião com o chefe de gabinete Nagib Elchmer, então presidente da Comissão Estadual de Teatro do Governo do Estado de São Paulo, surgiu a ideia de fazer um teatro no espaço (Nagamine, 1997). Após esse encontro, Henrique Suster, que veio a ser o diretor superintendente de *Morte e vida severina*, se reuniu com o DCE e definiram a proposta de criar o Teatro da Universidade Católica, inspirados, também, pelo CPC da UNE; paralelo a isto, Antonio Ciampa e Antonio Mercado elaboraram uma proposta de fazer um grupo de teatro, o Grupo TUCA.

Antonio Mercado Neto era estudante do curso de Direito e já tinha envolvimento com teatro, conhecia pessoas do ramo e convidou Roberto Freire para compor a equipe como diretor artístico. Roberto Freire era médico de formação, psiquiatra, função que exerceu por anos, trabalhando com clínica e pesquisa; aproximou-se da teoria de Wilhelm Reich e da Gestalt-terapia, referências para seu trabalho com dinâmicas corporais, grupos, exercícios teatrais e de sensibilização. Paralelo ao interesse científico de Freire, sua aproximação com a poesia, teatro, literatura e política marcaram sua trajetória e produção, explicitamente ligados ao anarquismo. Era conhecido no ramo, pois havia sido diretor do Serviço Nacional de Teatro (SNT) durante a gestão de Darcy Ribeiro, professor da Escola de Arte Dramática da USP, diretor de peças teatrais conhecidas, redator do jornal *Brasil Urgente*, entre outras atividades (Mercado Neto, 1980: 6).

> A concepção que o Roberto Freire trouxe não era de um grupinho teatral, era de uma escola de teatro. Por isso que tem que diferenciar o prédio. Até agora era um lugar para fazer espetáculo, não precisava do prédio por enquanto, a rigor; o prédio é que estava precisando do grupo. (Entrevista de A. C. Ciampa *apud* Tchalekian, 2016: 59)

Para compor a equipe, Freire convidou Silnei Siqueira para a direção; José Armando Ferrara para cenografia e figurino; Alberto D'Aversa e Eugênio Kusnet eram responsáveis pela base da formação artística e cultural, ministrando cursos de História da Arte e do Espetáculo Teatral, formação técnica e curso de interpretação; Sandro Polonio contribuiu com a iluminação (Siqueira, 1980: 8; Mercado Neto, 1980: 7). Esses profissionais foram contratados pelo DCE e recebiam uma contribuição simbólica pelo trabalho. Elza Lobo cuidava da divulgação e relações-públicas do grupo e Henrique Suster, aluno do curso de Filosofia e presidente do Centro Acadêmico, assumiu o cargo de diretor superintendente.

Ainda sem definição do que seria encenado, a equipe realizava encontros frequentes para elaborar o planejamento. Em um encontro entre Antonio Mercado e Silnei Siqueira, no Bar Bossinha, no centro da cidade, a sugestão veio de forma inesperada:

> Ouvimos de um cantor da noite, o "Jacaré", a ideia de musicar *Morte e Vida Severina*. Nós ficamos num estado de exaltação a noite inteira e fomos logo falar com o Roberto, que fez cara de azia e disse que Cacilda Becker tinha acabado de fazer aquela peça e não tinha dado certo. Saímos de cabeça baixa e depois de 10 dias ele nos vem com a ideia de musicar *Morte e Vida Severina*... Nos vimos forçados a achar fenomenal e passamos aos testes e aos ensaios na quadra de basquete. (Mercado Neto, 1980: 7)

Nunca me ocorrera antes aquela ideia que eu simplesmente roubei do "Jacaré". Chamei Silnei e Ferrara que gostaram da ideia. Mas e a música? Pensamos em Jobim, Caymmi. Então me ocorreu, que de

> material maduro, bastava o poema de João Cabral e que devia contrastar com a música, que devia ser jovem. Começamos a procurar o músico. Um dia, a nossa amiga Heloísa Buarque de Hollanda, a Miúcha, que nós apelidávamos de "**Mumú**", levou o irmãozinho dela, o "**Carioca**", que tinha 17 anos. Muito tímido, ele mostrou algumas músicas, ainda parecidas com as do João Gilberto. Aí me deu um **click**, é uma intuição que tenho e que deu certo quando lancei Silnei, Ferrara, Plínio Marcos. Eu vi que aquele garoto tinha uma genialidade musical escondida: convidei-o a fazer a música da peça e ele ficou assustado. Mesmo assim mandei ele fazer. Um dia vem ele com uma música muito bonita. (Freire, 1980: 10, grifos do autor)

Chico Buarque de Hollanda musicou o poema, acrescentando à peça uma dimensão essencial. A seleção dos/as atores/atrizes era feita pela inscrição dos/as interessados/as seguida de testes: mais de 100 alunos/as, segundo as pessoas entrevistadas, realizaram inscrições. Os/as estudantes contaram com o apoio de diversas pessoas que, de diferentes formas, participaram e estimularam a organização e realização da montagem. Destacam-se os nomes de Maria do Carmo Guedes, Joel Martins, Lucrécia D'Alessio, professores/as da universidade na época, que contribuíram com a realização de pesquisas sobre o Nordeste, aspectos psicológicos do retirante, geografia da caatinga, elementos voltados ao poema, a partir de diferentes áreas do conhecimento que ampliaram o olhar sobre a realidade brasileira, bem como pesquisas com a plateia depois da estreia (Nagamine, 1997; Freire, 1980). Foram criadas equipes que cuidavam da cenografia, iluminação, documentação e divulgação, e cursos que eram realizados nos períodos da manhã, tarde e noite.

> Essa pesquisa foi fundamental porque teatro é laboratório. Não é possível desenvolver uma concepção do espetáculo, um personagem, se você não tem o porquê daquilo. Pretendíamos passar uma postura, uma maneira de ver o mundo e dar aos atores a possibilidade de conhecer em profundidade aquilo que ele representava. (...) Então era uma peça em que o ator era cenário, a música era entendida como espetáculo, completamente fora dos padrões clássicos. (Ferrara, 1980: 11)

O poema foi escolhido não apenas pela sua potencialidade musical, mas pela ênfase e denúncia que fazia sobre a dura realidade de grande parte da população brasileira. A preocupação voltava-se à sociedade, ao que precisava ser problematizado, criticado, olhado por todos/ /as, de alguma forma.

> O texto era bonito, foi muito bem trabalhado, o Silnei acertou, era um momento também que se esperava, não era uma fala radical, de jeito nenhum, era uma fala muito mais de conscientização, do tipo de vida que um grupo excluído vivia e grande parte ainda vive, mas era, de certa forma, serena e, além de tudo era um auto de Natal. Então era uma voz de esperança. (Entrevista de C. P. Sousa *apud* Tchalekian, 2016: 92)

O objetivo era manifestar-se cultural e politicamente: falar do que não se falava, a partir dos/as jovens que não eram ouvidos, em um formato que fosse acessível não somente à elite, feito por amadores/ /as, e expressasse a cultura brasileira em suas mais profundas e secas raízes, na estética, na música, nas falas, na escolha do poema.

Temáticas ligadas ao Nordeste brasileiro se evidenciavam com forte presença nos poemas, músicas, cinema e teatro, como nos lembrou Suster:

> E o estudante aqui do Sul, não só da PUCSP, mas de todas as universidades, a preocupação era o Nordeste brasileiro no campo

> da política, da atuação política do estudante, era o Brasil pobre. Tanto é que as grandes obras do Brasil, vamos dizer pós-guerra, são as obras de cinema sobre o Nordeste. Então você tem o principal, *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, você tem *Vidas secas*, do Graciliano Ramos, você tem *Coronel de Macambira* no teatro. (Entrevista de H. Suster *apud* Tchalekian, 2016: 101–102)

Não à toa, mas com o debate presente sobre a necessidade de se realizar a reforma agrária no Brasil e a situação da seca e da fome, temas como esse forjaram espaço como verdadeiras reivindicações. Suster destacou que a preocupação dos/as estudantes voltava-se a essa realidade, o que nos revela a escolha da temática da peça e, em especial, do poema, como possibilidade de contribuir para/com essa denúncia e discussão, visibilizando-a. Relatou, também, como ocorreu a formação para a atuação e para o conhecimento sobre uma proposta teatral. Não só quem atuaria, mas os/as demais envolvidos/as participaram dos cursos. O curso de interpretação foi ministrado pelo russo Eugênio Kusnet e, de acordo com o relato de Suster, seguia um método específico de formação do ator/atriz.

> No caso do método Stanislavski a preparação psicológica do ator era muito grande. (...) tinha uma parte muito importante que se chamava memória emotiva, o ator precisa entrar concentrado em cena. (Entrevista de H. Suster *apud* Tchalekian, 2016: 105)

Antes do TUCA, Kusnet já havia trabalhado no Teatro Oficina, companhia fundada em 1958. De acordo com Rodrigues (2009), a formação difundida por Kusnet tinha como base a proposta criada pelo russo Konstantin Stanislavski, que entendia os espaços de formação do ator/atriz como centros de investigação cênica, laboratórios de pesquisa, experimentação e criação artística. Segundo ele, as descobertas feitas por Stanislavski

> são basicamente um instrumento ativo de dissecação das relações entre homens observados em situação dramática, ou seja, envolvidos em circunstâncias extremadas que exigem deles uma energia extra cotidiana. (Rodrigues, 2009: 38)

A proposta stanislavskiana adotada pelo grupo envolvia o olhar profundo acerca dos aspectos íntimos do sujeito, em situações que o desafiavam afetivamente. A técnica e a estética não entram nessa proposta como dimensões mecânicas ou superficiais, mas como atividades cuja relevância social é clara e dialogam com a vida real dos sujeitos, do tempo e do espaço em que são desenvolvidos.

Rodrigues (2009: 38), ao falar sobre o modelo dos estúdios stanislavskianos, traz como elementos característicos os aspectos laboratoriais (pesquisa e investigação), disseminador e reflexivo, o que envolve a reunião de áreas das ciências humanas, além do registro, documentação e publicação das experiências. O envolvimento com o processo de produção, conhecimento sobre o que se encena e profundo rigor são essenciais no referido método:

> No trabalho de Stanislavski o "personagem" é um ser novo, nascido da combinação entre o personagem escrito pelo autor e o ator mesmo. O ator, a partir do seu "eu sou", se dispõe a buscar as circunstâncias do personagem proposto pelo autor até chegar a um estado de quase identificação com o personagem. (Coimbra, 2011: 122)

Ações como essas requisitavam a criação do/a ator/atriz diante de seu personagem: o envolvimento subjetivo e objetivo na relação entre o Severino no poema, a apreensão do "ser" Severino do ator, que se expressavam no Severino que saía em cena. Para tanto, era preciso articular o conhecimento pessoal a tantos outros, como a atuação,

o poema, a relação com os outros elementos em cena e a realidade retratada na peça. Fazemos estes breves destaques à proposta metodológica adotada na peça sem a intenção de aprofundá-los; relevante será destacar que uma série de importantes estudos brasileiros foram e vêm sendo desenvolvidos sobre o método Stanislavski, tais como pelo Centro Latino-Americano de Pesquisa Stanislávski (CLAPS).

Em relação ao canto e ao coro, destaca-se que a peça com elementos vocais e musicais altera a relação de diálogo entre protagonista e os demais atores/atrizes em cena, bem como a relação com o público. Em "Funeral de um lavrador", música extraída dos versos do poema, a linguagem musical não só forneceu certa ênfase ao tom profundo da passagem do poema que estava sendo encenada, como contribuiu para o entendimento do público sobre detalhes do texto (Garcia, 2011: 165). A função do coro assume importância estética, relaciona e ecoa expressões afetivas, constituindo-se em um só corpo, porém múltiplo.

Interessante também considerar a perspectiva dialética do conceito de sujeito-cenário: os elementos que compõem o cenário são incorporados pelos/as atores/atrizes, o que pode simbolizar a ação do sujeito na realidade em que vive e a humanização dessa realidade. Da mesma forma, a realidade concreta é determinante para esse sujeito, para o seu desenvolvimento, constituição e consciência. Nessa representação, os elementos inanimados assumem características humanas e são constitutivos desse mesmo humano. O cenário materializa o poema. A criança nasce simbolizando a esperança, mas representada pelos instrumentos de trabalho.

Momentos como esse convidam o público para o que Agnes Heller (2016) chama de *suspensão do cotidiano*: uma reflexão aprofundada que contribua com a ruptura a certa tendência do pensamento cotidiano, por vezes naturalizada e orientada ao eu-individual. Cotidiano, para a autora, se refere à vida social e à existência humana, não à repetição mimetizada da rotina; a cotidianidade justapõe as relações sociais e históricas, os fenômenos e acontecimentos, e carrega as contradições dessa realidade, constituída também pela lógica do capital e pela produção de alienação. Suspender a realidade então aponta para uma postura ética e para a possibilidade de conscientização, com vista à desalienação acerca da realidade proporcionada pela leitura crítica, aqui evocada e mediada pelo contato com a representação artística.

UM AUTO DE NATAL
NASCE UMA PEÇA, NASCE UM TEATRO

Muitos dos membros do grupo tinham interesse em fazer teatro popular e tornar o teatro acessível. Foram chamados sindicatos, operários e empregadas domésticas, além do grande incentivo dado aos estudantes para assistir ao espetáculo. A pré-estreia, realizada no dia 10 de setembro de 1965, foi feita para os participantes do Congresso Internacional de Sistemas de Alfabetização de Adultos.

Após meses de preparo, a estreia de *Morte e vida severina* ocorreu no dia 11 de setembro de 1965. O grupo TUCA lotou o auditório, com pessoas sentadas até nas escadas. A peça, iniciada com atores em formação como no quadro "Os retirantes", de Cândido Portinari, finalizou-se com minutos de emocionados aplausos em pé.

A repercussão da peça foi significativa na mídia e na imprensa após a estreia e nas apresentações seguintes. Muitos críticos teatrais, literários e jornalistas escreveram sobre a experiência do espetáculo,

com destaque para os componentes técnicos, a música, a escolha do poema, o desempenho dos/as atores/atrizes, produtores e diretores e a sensação transmitida.

> Hoje, a crônica precede à crítica. Poucas vezes, na minha agitada vida de homem de teatro, assisti a uma estreia de tão vibrante comoção; poucas vezes, um palco e uma plateia respiraram em uníssono as cadências de uma poesia que se fazia vida sob o estupor partícipe não de espectadores, mas de autênticas testemunhas; poucas vezes o alto canto de um poeta ecoou nas almas com tal riqueza de vibrações. (D'Aversa, *Diário de São Paulo*, 14/09/65)

Em trinta e dois espetáculos realizados em São Paulo, o TUCA recebeu cerca de dezessete mil e quinhentos espectadores, e mais de sessenta mil ao longo de um ano. O grupo levou a montagem a muitas capitais, como Curitiba, Manaus, Rio de Janeiro e diversas cidades do interior de São Paulo, com recepção positiva. O grupo ganhou, em 1965, o prêmio da Associação Paulista de Crítica de Teatro (APCT); participou do I Festival do Teatro Profissional de Santos, sendo o único grupo amador convidado; e em outubro do mesmo ano se desligou do DCE, tornando-se "entidade com personalidade jurídica e patrimônio próprio" (Rodrigues *et al*., 1986: 42; Ata da Assembleia Geral Extraordinária do DCE em 19/10/1965).

Henrique Suster e Roberto Freire haviam visto no jornal uma notícia sobre um festival de teatro universitário que ocorreria na França. Após discussão com o grupo, decidiram participar do III Festival Internacional de Teatro Universitário em Nancy. Seria o TUCA o primeiro grupo brasileiro a participar do festival. Selecionados, iniciaram a organização para ir, com arrecadação de recursos financeiros (Siqueira, 1980: 8).

Em Paris fomos visitar o embaixador porque afinal ganhamos algumas passagens do Itamaraty. Era o Bilac Pinto e foi logo avisando que não íamos representar o Brasil e sim a PUC, o Festival não era oficial e nós não poderíamos hastear a bandeira ou tocar o hino nacional. Ele passou o maior pito na gente. De lá fomos para Nancy onde aconteceu nosso contato com João Cabral, pois ele não participou da criação da peça. (...) O João nos chamou de irresponsáveis, usando verba do Itamaraty para levar Morte e Vida que era uma porcaria. (...)
Mas o grupo estava muito motivado porque em 1965 o Brasil ainda era culturalmente dependente da França e era importante a peça se afirmar lá. O entusiasmo do pessoal não era o de aparecer, mas nascido da vontade de dizer uma mensagem adequada para aquele momento. O espetáculo chegou a ser aplaudido várias vezes em cena aberta, depois do canto da Ana Lúcia, a "mulher da janela". Ao fim, a cortina fechada e o pessoal lá, aplaudindo. João Cabral estava lá na plateia e chorava feito um condenado, ia se afundando na cadeira aos poucos. (Siqueira, 1980: 8)

O sucesso em Nancy, em 24 de abril de 1966, foi extremo e repentino: o grupo foi ovacionado na apresentação, com aplausos de mais de sete minutos, e ganhou o Prêmio de 1.º lugar no Festival. Foram de Nancy para Paris, depois Portugal, passando por Lisboa, Coimbra e Porto. Em Lisboa foram feitas doze apresentações, todas com lotação de público. Portugal enfrentava a ditadura de Salazar.

> Odilo [Costa Filho] nos disse mais tarde que se ficássemos mais uma semana, a Revolução dos Cravos teria sido antecipada, porque o pessoal foi tomando coragem, as palmas foram ficando mais descontroladas. (Siqueira, 1980: 9)

UH no Teatro

João Apolinario

TUCA TRIUNFA EM NANCY

SUCESSO incondicional do Teatro dos estudantes da Catolica de São Paulo no Festival Mundial de Teatro Universitario em Nancy. Os jovens brasileiros, que foram apresentar aos europeus o nosso teatro, com o espetaculo "Morte e Vida Severina", obtiveram um triunfo clamoroso, que vem confirmar o exito de critica e de publico, primeiro em São Paulo e depois na Guanabara. São motivo de orgulho para todos nós os aplausos freneticos que coroaram em Nancy, França, no festival de teatro universitario que reune grupos de todo o mundo, esta representação do nosso teatro verdadeira embaixada cultural do nosso país, cujo valor artistico terá a maior ressonancia internacional. Durante dez minutos, o publico que assistiu em Nancy ao espetaculo dos Tucanos, "aplaudiu de pé, até às lagrimas", "Morte e Vida Severina" e não causará surpresa que o TUCA traga para o Brasil o grande premio desse festival. Tambem a critica francesa considera o espetaculo como o mais extraordinario apresentado em Nancy até ao momento. À critica brasileira, que assistiu à partida do TUCA para França (foto), não surpreende este triunfo que foi a primeira a preconizar.

Cidades da França querem ver o TUCA

PARIS, 3 (AFP-FOLHA) — Paris, Estrasburgo e outras cidades da França disputam o conjunto teatral da Universidade Catolica de São Paulo, depois de seu grande triunfo no Festival Mundial do Teatro Universitario de Nancy, Leste da França.

Hoje se encontra em Paris o chefe da delegação desse conjunto estudantil brasileiro, a fim de poder coordenar os pedidos que afluem a esses vencedores do grande confronto internacional.

Jean Louis Barrault e Marie Bell, diretor do Teatro da França e do Teatro Gymnase de Paris, pediram ao conjunto brasileiro que se exiba em suas salas.

Jean Louis Barrault vai apresentá-los no Teatro de França, na anteestréia da temporada de 1966 do Teatro das Nações.

Marie Bell oferece-lhes datas posteriores para que se apresentem no Teatro dos Boulevares.

Por sua vez, Estrasburgo pede ao conjunto vencedor para que represente no teatro da capital alsaciana, o que parece ter sido aceito.

O certo é que o representante do conjunto teatral brasileiro, que não gosta nem que mencionem o seu nome, não sabe para onde voltar, pois se aceitasse todas as propostas deveriam os universitarios de São Paulo ficar em Paris talvez por um ano.

TUCA venceu mas ficou com divida

Os estudantes da Universidade Catolica de São Paulo, mesmo proibidos pelo DOPS, realizaram ontem à tarde a passeata para arrecadar fundos para o Teatro da Universidade Catolica (TUCA), que domingo ultimo ganhou o primeiro premio do Festival Internacional de Teatro Universitario, realizado em Nancy, na França.

O grupo do TUCA está devendo Cr$ 10 milhões ao Banco do Estado de São Paulo, O unico orgão oficial que apoiou o TUCA em sua excursão foi o Itamarati, que contribuiu com 12 passagens. Para que pudessem viajar, os estudantes tiveram de abrir mão de dinheiro proprio, e dois deles venderam seus automoveis.

A PASSEATA

Os estudantes sairam da Faculdade de Filosofia São Bento, na rua Monte Alegre, empunhando cartazes, cantando e dando "pique-piques" ao TUCA.

De varios edificios do centro da cidade, populares jogavam dinheiro e, em recompensa, ganhavam vivas dos estudantes. Grandes foram os aplausos a um guarda da av. Ipiranga, quando parou o transito, tirou a carteira e tambem contribuiu para a campanha.

Na praça da Republica, varios engraxates pegaram cartazes e aderiram à passeata. Depois de ganharem o viaduto do Chá, os estudantes voltaram e, nas escadarias do Teatro Municipal, comemoraram com vivas e aplausos a vitoria do TUCA na França.

Não se sabe ainda quanto conseguiram arrecadar, mas já no largo do Arouche muito dinheiro tinha passado à bandeira paulista que os estudantes levavam e, nela, varias eram as notas de Cr$ 5 mil.

Estudantes da Universidade Catolica de São Paulo realizam passeata para arrecadar fundos para pagar as despesas do TUCA com a viagem a Paris

JORNAL *ÚLTIMA HORA*,
27 DE ABRIL DE 1966,
SÃO PAULO,
[F] ACERVO CDM-TUCA.

JORNAL *ÚLTIMA HORA*,
5 DE MAIO DE 1966,
SÃO PAULO,
[F] ACERVO CDM-TUCA.

Na volta para o Brasil, o grupo foi recebido no aeroporto, com pessoas cantando as músicas da peça, presenças solenes, uma grande chegada.

> No aeroporto tinha mais de mil estudantes secundaristas com bandeirinha para receber a gente, porque as professoras fizeram esse trabalho de levar o Morte e Vida para as crianças. Tanto para assistir quanto para fazer trabalho escolar, literatura. (Entrevista de H. Suster *apud* Tchalekian, 2016: 73)

Nas palavras de Roberto Freire, "*Morte e vida severina* não representava apenas um espetáculo, mas o pensamento do universitário livre do Brasil" (*Folha de São Paulo*, "'Hurra' para o TUCA que volta vitorioso", 08/06/66. Dossiê *Morte e Vida Severina* – CDM/TUCA). A partir disso, houve uma série de novas apresentações, entrevistas; o grupo viajou para vinte e cinco cidades no interior e nove capitais.

Retornando ao Brasil, o grupo pagou o empréstimo realizado para a viagem e a renda ainda possibilitou a compra de equipamentos, um sistema de som para o Auditório Tibiriçá e a produção da peça seguinte organizada pelo grupo, chamada *O&A* (Rodrigues *et al.*, 1986: 73). Contudo, a atividade teatral não foi assumida oficialmente pela universidade, como centro de pesquisa e escola de teatro, o que, entre outros ocorridos, passou a dispersar o grupo. Todo o sucesso da peça foi inesperado; o grupo realizou um processo de autocrítica em relação à repercussão e suas consequências, designadamente, convites que passaram a receber para grandes teatros, públicos que a ela tinham acessado (diferentemente da proposta de popularização) e a "capitalização do sucesso" (Mercado Neto, 1980: 7). Algumas divergências entre os membros, preocupações e discussões que ocorreram ligadas ao dinheiro arrecadado contribuíram para que, aos poucos, fosse havendo uma separação.

A montagem seguinte do grupo, *O&A*, um espetáculo sem palavras, apenas com fonemas, foi feita com um diferente posicionamento. A censura foi cada vez mais intensa nos períodos que se seguiram. *O&A* teve uma repercussão menor que *Morte e vida severina*, e atores perseguidos pela ditadura. Pouco tempo depois, foi promulgado o Ato Institucional n.º 5, quando o cerceamento ficou extremo. Como expressa resistência, em 1968, os movimentos estudantis, em diversas partes do mundo, posicionaram-se contra o autoritarismo e a repressão. Houve então o encerramento das atividades do grupo. Membros do grupo TUCA foram chamados para inquérito policial e outros presos, em 1974.

O TUCA marcou significativamente o contexto do teatro universitário brasileiro, da cultura nacional, expressando a potência da juventude e a preocupação com a transformação da realidade brasileira. A PUC adotou o nome, que passou a ser e até hoje é o nome do teatro – TUCA.

> O TUCA deu o exemplo de que o teatro amador pode atingir nível profissional quando enriquecido pelo fator político que substitui o aspecto financeiro. (Freire, 1980: 11)

O TEATRO VIVE

Nos anos que se seguiram, muitos/as dos/as estudantes e docentes da PUCSP se posicionaram em resistência à ditadura militar. Além da participação em manifestações e da organização estudantil, foram acolhidos e admitidos, pelo grão-chanceler Dom Paulo Evaristo Arns, professores/as de universidades públicas que estavam sendo perseguidos ou exilados, como Paulo Freire, Florestan Fernandes, Octávio Ianni e Bento Prado Jr. Em 1977, a PUCSP sediou a 29.ª Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), que havia sido proibida de ser realizada e abriu, em suas reuniões, espaços de manifestação contra o regime militar. Em 22 de setembro do mesmo ano, a PUCSP foi invadida por militares, que reprimiram as manifestações que estavam sendo realizadas no 3.º Encontro Nacional dos Estudantes em frente ao TUCA, momento em que houve uma primeira tentativa de incêndio, de acordo com Valle (2013). Segundo o autor, esta tentativa ocorreu quando bombas de gás lacrimogênio foram lançadas para dispersão dos/as estudantes e atingiram as roupas de um grupo que ao tentar fugir entrou no TUCA, pegando fogo aos tecidos inflamáveis.

O TUCA continuou a receber importantes nomes da cena cultural nacional e debates políticos que defendiam a livre expressão, até 1984, quando sofreu dois outros incêndios, causando graves danos ao espaço: em 22 de setembro, um incêndio destruiu o teatro, constando no inquérito policial como criminoso; em 14 de dezembro, um segundo incêndio atingiu a parte superior do teatro (Comissão da Verdade da PUC-SP, s/d.).

> Quando os bombeiros permitiram nossa entrada no recinto, tirando o vestíbulo do prédio, não restava quase nada do que fora o TUCA. De pé só suas paredes nuas enegrecidas pelo fogo! (...) restava

> (...) o cheiro insuportável das cinzas e nas paredes as marcas da violência arbitrária que pretendia deixar claro à Universidade – e talvez, mais ainda, à Igreja Católica e a Dom Paulo Evaristo Arns, nosso grão-Chanceler – que o mais seguro era abandonar sua postura de resistência à ditadura militar. (Valle, 2013: 1)

A PUC, representada pela figura de Dom Paulo e respaldada por setores da hierarquia eclesiástica, manteve seu posicionamento de resistência frente à pressão vinda do governo, incomodado pelas ações na universidade. Explicita-se a denúncia à violência praticada no ato do incêndio, e o que ela representou: o ataque à cultura e ao espaço educativo. Além do mais, na mesma data que, não por coincidência, anos antes havia sido marcada pela invasão da polícia militar, comandada por Erasmo Dias, e a resistência a ela.

Após o incêndio, foram formadas comissões responsáveis pelo acompanhamento do trabalho da perícia e uma outra para a Campanha de Reconstrução do TUCA (Novaes, 2011: 155). O TUCA foi reaberto em 1986 a partir da mobilização da comunidade acadêmica e civil, mas não tinha recursos para dar continuidade à reforma. Em 1998, o teatro foi tombado como Patrimônio Histórico de São Paulo e, com a campanha de reconstrução, teve apoio de diversos artistas, que reverteram a verba de seus shows e espetáculos para apoiar a reforma; casas de espetáculos, empresas estatais e privadas, bem como a prefeitura e o governo do Estado forneceram apoio à reconstrução (Novaes, 2011: 74). Em 2002 foi realizada a reconstrução e em 22 de agosto de 2003 o TUCA foi reinaugurado. As paredes mantiveram à mostra os tijolos, como marca dos incêndios que destruíram o teatro, rememorando o ocorrido e fazendo lembrar a resistência significada pelo/no espaço. Tal decisão foi tomada a partir de um abaixo-assinado feito por estudantes e professores/as, também assinado pelo arquiteto Joaquim Guedes, que manteve no projeto de reconstrução as marcas da estrutura original.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O TUCA representa, na história cultural e política da cidade de São Paulo e do Brasil, um espaço de resistência à opressão e de defesa crítica da educação e da cultura. Sua memória é viva e presente, também, como palco de formação política e coletiva.

Morte e vida severina inaugurou esse espaço não de maneira neutra, mas com posicionamento expressivo contra a ditadura militar, e com enfática defesa da juventude estudantil, cidadã, sua potência política, participativa, sua força e voz; exaltou a cultura popular e a eminente necessidade de transformação da realidade brasileira. Seu processo de construção e permanência em uma universidade católica configurou um desenvolvimento específico, que em certos momentos ocorreu a partir dessas condições que o diferenciam de outros espaços.

A montagem de *Morte e vida severina* pode ser considerada uma composição em diferentes dimensões: do espaço, do cenário, do corpo, da história. Falamos da montagem de um espaço a princípio sem destino, que foi ocupado pela iniciativa e voz estudantil. Falamos da montagem de uma peça que buscou, através da voz de juventudes, ecoar uma denúncia mais ampla. Consideramos que a peça *remonta* o espaço construído, o movimenta, o modifica e abala. Os corpos ali presentes transformaram seu destino (im)previsto (receber solenidades); a remontagem do espaço modificou o curso da história do TUCA. Vemos em sua constituição e em suas marcas a memória da resistência no espaço de formação, da luta política e do compromisso estudantil com a sociedade brasileira.

CC BY NC ND

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Comissão da Verdade da PUC-SP (S/d.), *TUCA: o incêndio e a reconstrução*. Consultado a: 26/08/25, disponível em: *https://www.pucsp.br/comissaodaverdade/tuca-o-incendio-e-a-reconstrucao.html*.

COIMBRA, João Paulo Valadares (2011), *O ator antes da cena: procedimentos de criação através da linha de ações físicas em Stanislavski e Grotowski*, dissertação de mestrado, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais Escola de Belas Artes. Consultado a: 26/08/25 , disponível em: *https://repositorio.ufmg.br/server/api/core/bitstreams/caa6cb16-4bea-4424-a27e-28d4f421c915/content*.

FERRARA, José Armando (1980), "O cenário brotou", *Revista Porandubas*, setembro, p. 11. Consultado a: 22/11/25, disponível em: *https://www.pucsp.br/sites/default/files/download/cedic/mostra-porandubas/32.pdf*.

FREIRE, Roberto (1966), "'Hurra' para o TUCA que volta vitorioso", *Folha de São Paulo*, 8 de junho (Consultado de: Dossiê *Morte e Vida Severina* – CDM/TUCA).

FREIRE, Roberto. (1980), "Confiar no jovem", *Revista Porandubas*, setembro, pp. 9–11. Consultado a: 22/11/25.

GARCIA, Walter (2011), "Apontamentos sobre uma canção para teatro: 'Funeral de um lavrador'", *Revista Literatura e Sociedade*, n.º 15. pp. 160–173. Consultado a: 12/08/25, disponível em: *https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i15p160-173*.

HELLER, Agnes (2016), *O cotidiano e a história*, 11.ª ed., São Paulo / Rio de Janeiro: Paz e Terra.

MERCADO NETO, Antônio (1980), "Teatrinho de estudantes", *Revista Porandubas*, setembro, pp. 6–7. Consultado a: 22/11/25, disponível em: *https://www.pucsp.br/sites/default/files/download/cedic/mostra-porandubas/32.pdf*.

MONTALVÃO, Sergio (2013), "Liberdade de ensino versus totalitarismo: a semântica política dos substitutivos de Carlos Lacerda durante a tramitação da Lei de Diretrizes e Bases (1958–1959)", *Revista de História* (São Paulo), n.º 169, pp. 293–322, julho-dezembro. Consultado a: 11/08/25, disponível em: *https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.v0i169p293-322*.

NAGAMINE, José M (1997), *Universidade e compromisso social: a experiência da PUC de São Paulo*. São Paulo: Editora Educ.

NOVAES, Luisa H. (2011), *Visita monitorada à arte possível: Uma crítica histórica a partir do acervo TUCA (1965–2010)*, dissertação de mestrado em História Social, São Paulo, PUC-SP. Consultado a: 16/08/25, disponível em: *https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/12698*.

RIDENTI, Marcelo (2007), "Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70: 'entre a pena e o fuzil'", *Revista ArtCultura* (Uberlândia), 9.14, pp. 185–195, janeiro-junho. Consultado a: 12/08/25, disponível em: *https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8424974*.

RODRIGUES, Marco Antonio (2009), "Stanislávski: ética, estética e gramática", *Revista Olhares: Revista da Escola Superior de Artes Célia Helena*, n.º 1, pp. 37–45. Consultado a: 22/08/25, disponível em: *https://doi.org/10.59418/olhares.v1i1.7*.

RODRIGUES, Marly / R. SUNDFELD / S. PEIRÃO, S. (1986), *TUCA: 20 anos*. São Paulo: IMESP.

SIQUEIRA, Silnei (1980), "O sucesso inesperado", *Revista Porandubas*, São Paulo, PUC, setembro, pp. 8–9. Consultado a: 22/11/25, disponível em: *https://www.pucsp.br/sites/default/files/download/cedic/mostra-porandubas/32.pdf*.

TCHALEKIAN, Bruna Borba de Araujo (2016), *Formação Universitária, compromisso social e resistência em "Morte e Vida Severina" (1965)*, mestrado em Educação: Psicologia da Educação, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Consultado a: 10/08/2025, disponível em: *https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/16218*.

VALLE, Edenio (2013), "Texto e contexto: os três incêndios do TUCA", *in* Textos Fundasp. Consultado a: 15/11/25, disponível em *http://www.pucsp.br/fundasp/textos/2013/15_10_13_index.html*.

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 5
JUNHO DE 2026

PARÓDIA E DENÚNCIA EM *O ENCOBERTO* DE NATÁLIA CORREIA

RUI TAVARES DE FARIA

RUI TAVARES DE FARIA

UNIVERSIDADE DOS AÇORES/ CECH – UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Rui Tavares de Faria é doutorado em Literatura Portuguesa, pela Universidade do Porto (2009), e em Estudos Clássicos, pela Universidade de Coimbra (2023). É Professor Auxiliar Convidado da FCSH da Universidade dos Açores. Além das funções docentes, é Investigador Integrado do CECH – UC – e do CEHu – UAc.

RESUMO

A peça *O encoberto*, de Natália Correia, foi escrita sob o jugo do regime fascista instituído pelo Estado Novo. Publicada em 1969, logo foi proibida pela censura que nela viu um atentado à moral e aos bons costumes, mas falhou aos censores o verdadeiro objetivo da dramaturga: interpelar a democracia através da paródia e da denúncia. No presente artigo, procurar-se-á demonstrar o impacto que a peça teve – e tem – no contexto histórico-cultural português do século XX. Para isso, analisar-se-á, por um lado, o modo como Natália Correia recorre à paródia de uma versão lendária acerca do aparecimento de D. Sebastião para denunciar a repressão a que está sujeita a sociedade sua contemporânea e, por outro lado, explicitar-se-ão os processos parodísticos de que a autora se serve para interpelar a democracia, não apenas num âmbito restrito, o nacional, mas numa dimensão universal.

PALAVRAS-CHAVE

Natália Correia, *O encoberto*, Denúncia, Paródia, Democracia

ABSTRACT

The play *O encoberto*, by Natália Correia, was written under the yoke of the fascist regime established by the Estado Novo. Published in 1969, it was soon banned by censorship, which viewed it as an affront to morals and good customs, but the censors failed to recognize the playwright's true objective: to challenge democracy through denunciation and parody.
This article will seek to demonstrate the impact that the play had – and continues to have – in the Portuguese historical and cultural context of the 20th century.
To this end we will analyse, on one hand, the way in which Natália Correia resorts to the parody of a legendary version about the appearance of D. Sebastião in order to denounce the repression to which her contemporary society is subjected, and on the other hand, we intend to clarify the parodic processes that the author uses to challenge democracy, not only in a restricted scope, the national, but also in a universal dimension.

KEYWORDS

Natália Correia, *O encoberto*, Denounciation, Parody, Democracy

PARÓDIA E DENÚNCIA EM *O ENCOBERTO*
DE NATÁLIA CORREIA

CONSIDERAÇÕES PREAMBULARES

Em Portugal, durante o período do Estado Novo (1933-1974), as manifestações artísticas, em geral, e a criação literária, em particular, são submetidas ao olhar da Censura e veem-se restringidas à imposição do conservadorismo fascista do regime político vigente. As tentativas de fuga ao lápis azul e o recurso a subterfúgios de variada ordem foram os meios encontrados por artistas, escritores e jornalistas que viram, não raras vezes, as suas obras proibidas de circular no território nacional, e se confrontaram com acusações judiciais que os levaram, também não raras vezes, ao banco dos réus.

Do conjunto de vítimas da repressão censória da ditadura salazarista, Natália Correia (1923-1993) foi uma das escritoras mais acusadas e censuradas pelos órgãos de policiamento do regime[1]. Depois da publicação, em 1966, da *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica* – que valeu a Natália um longo processo judicial que acabou por condená-la "a 90 dias de prisão substituídos por igual tempo de multa e mais 15 dias de multa, sendo estas à razão de 50$00 diários" (Topa, 2015: 138) –, a autora torna-se um alvo prioritário e preferencial da Censura. Isto não a impede, porém, de continuar a desafiar o regime em prol da democracia e dos valores que lhe estão subjacentes, desde logo a liberdade de expressão, de pensamento e de decisão individual.

[1] Por ocasião do 50.º aniversário da instauração da democracia em Portugal, várias instituições, públicas e privadas, promoveram exposições, palestras e debates sobre a atuação da Censura durante o Estado Novo. Consulte-se, a título exemplificativo, o artigo "Livros censurados e proibidos pelo Estado Novo", no sítio da Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian, ou a descrição da atividade desenvolvida pela Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, sob o tema "Livros proibidos pelo Estado", igualmente disponível *online*, para se ter um conhecimento das obras literárias interditadas de circular no país, por supostamente incitarem à perversão da opinião pública, entre as quais figuram as de Natália Correia.

É neste quadro que se inscrevem três das suas produções dramáticas – *O homúnculo – Tragédia jocosa*, de 1965, *A pécora*, publicada em 1967, e *O encoberto*, de 1969 –, através das quais Natália Correia critica, denuncia e satiriza, direta e indiretamente, com recurso à paródia e à alegoria, a opressão exercida pelo regime autocrático do Estado Novo na sociedade sua contemporânea. Essas três peças formam, segundo propõe Armando Nascimento Rosa, uma

> trilogia de mitos lusitanos, fundada em afinidades que parecem irmaná-las. (…) enquanto *O Homúnculo* se ocupa do automitificado ditador Salazar, *A Pécora* esconde uma virulenta parábola motivada livre e libertinamente pelo fenómeno controverso das aparições marianas de Fátima, em 1917; (…) *O Encoberto* será a criação teatral nataliana a dar voz a um mito messiânico persistente no imaginário lusíada: o do rei D. Sebastião. (Rosa, 2023: 79)

A recriação que Natália faz deste mito toca, por vezes, a irracionalidade, e isso sucede porque o enredo dramático se desenvolve através do processo do teatro dentro do teatro, levando a que, a partir de um dado momento, a ficção representada em palco seja assumida como a verdadeira realidade, por mais ilógica ou insensata que seja. O objetivo de fundir os dois planos (ficcional e real) serve a intencionalidade crítica que subjaz a toda a peça. Embora se depreenda que o alvo a atingir é a nação portuguesa que vive sob o jugo da ditadura, a dramaturga previne-se, consciente da perseguição a que está sujeita; pelo

menos é uma das ideias que deixam transparecer as suas palavras, quando, em carta dirigida ao Exmo. Senhor Professor Doutor Marcello Caetano e datada de 7 de abril de 1969, se refere à peça *O encoberto*:

> é abusiva qualquer interpretação tendente a ver um propósito de crítica à atualidade portuguesa, porquanto, no final da peça, quando se dá a transposição do mito para a atualidade, essa atualidade é declaradamente universal, propondo-me eu [Natália] um confronto de natureza mítica entre a imaginação e os valores oníricos, por um lado, e, por outro, o condicionamento tecnológico que despersonaliza o homem. (Costa, 2005: 129–130)

Tenham estas palavras sido proferidas como reflexo efetivo das intenções de Natália, tenham elas sido, pelo contrário, cuidadosamente selecionadas para encobrir os objetivos da autora, certo é que uma "atualidade universal" integra toda e qualquer "atualidade" nacional e aí não nos parece haver dúvidas de que a peça de 1969 incide, também, sobre a "atualidade portuguesa" e se assume, por conseguinte, como uma interpelação da liberdade democrática, resultado do contexto sociopolítico que impõe limites à criação artística e literária com recurso ao cabresto da Censura.

Neste sentido, o presente artigo pretende demonstrar como se processa a reclamação de um estado de direito democrático em *O encoberto*, procurando explicitar e comentar os meios de que se serve a dramaturga para o reivindicar para a sociedade do seu tempo – e de todos os tempos. Para a "irracionalidade do poder que escraviza" só há, segundo Natália Correia, uma solução, "outra irracionalidade: a do libertador impossível, o Monarca Bruma. *O encoberto* é a confrontação surda destas duas irracionalidades" (Correia, 2023 [1977]: 570). Esta "confrontação surda" apoia-se na paródia e na denúncia.

PARÓDIA

Considerando que, "em definição simples, a paródia [se] refere ao processo de imitação textual com intenção de produzir um efeito cómico" e, por isso, "deforma, censura, imita (criativamente), desenvolve, referencia e não transcreve um texto preexistente" (Ceia, 2009), pode afirmar-se com legitimidade que *O encoberto* é um exemplo claro de paródia. Na verdade, Natália Correia recria uma versão lendária que narra a intricada história de um falso D. Sebastião que se dá a conhecer em Veneza, em 1598, como o rei português desaparecido em Alcácer Quibir vinte anos antes. A impostura fica a dever-se a um certo Marco Tullio Catizone, também conhecido por Bonami, que, segundo se apurou, nutria pelos castelhanos um ódio feroz, sentimento que o terá motivado a defender o povo lusitano do domínio dos Filipes, vestindo a pele e assumindo a identidade de "O Desejado"[2].

A autora de *O encoberto* não só recupera essa lenda como a submete à deformação paródica, "que está sujeita à lei da ironia corrosiva" (Ceia, 2009). Assim, o primeiro exemplo de paródia concretiza-se através da designação do teatrinho onde se vai representar a peça acerca do rei D. Sebastião. Ao chamar ao espaço "Purgatório dos Comediantes", não estará Natália Correia a referir-se, num sentido lato e figurado, a Portugal que, no contexto do Estado Novo, se transformou num "purgatório", não só para os comediantes como também para os artistas em geral e para todos aqueles que ousaram defender e representar livremente a sua arte? Em qualquer uma das aceções verbalizadas no *Dicionário da língua portuguesa contemporânea*, percebe-se que ao "purgatório" está atribuída a função de "purificar" ou "expiar", o mesmo é dizer que neste processo estão implicados os

[2] Leia-se, a propósito, os recentes estudos de Belo, 2021 e 2023.

atos de corrigir, retificar ou até punir. Ora, o "Purgatório dos Comediantes" passa a ser uma recriação paródica do Portugal dos artistas, sujeitos que estão à falta de liberdade e à mão firme da Censura, sempre pronta para "corrigir, retificar ou até punir" quem se desvia – ou desvie – do caminho imposto pelo regime.

É neste "Purgatório dos Comediantes" que, segundo a apresentação da personagem Floriana, se tem "a honra de interpretar para Vossas Excelências o entremês intitulado *As Desventuras Do Rei Encoberto Que Para Penar Seus Pecados Palmeia O Mundo Sujeito Às Agruras Do Mesmo A Fim De Ser Perdoado Pelo Senhor E Regressar Ao Seu Meio*"[3] (Correia, s/d.: 13-14). A paródia que se concretiza no título da peça tem um efeito amplamente cómico, tanto pela sua extensão, como pelo conteúdo que transmite. É como se o título se transformasse no *argumentum*, porque integra toda a informação do enredo, para captar a atenção do público que é constituído por D. João de Castro e um conjunto de populares. Os últimos não encaram com seriedade o espetáculo que lhes é dado a assistir, interagem uns com os outros e com os atores de forma inapropriada, lançando-lhes batatas e outros projéteis e gritando impropérios jocosos.

No fundo, parece-nos que Natália transpõe para a ficção teatral aquilo que, de certa forma, pode acontecer com a representação de *O encoberto*. Que público o aguarda? De que forma a crítica o vai receber? Qual o impacto artístico que terá? Que repercussões sociopolíticas causará em função da mensagem ideológica que veicula? O título do entremês levado à cena no "Purgatório dos Comediantes" não poderá ser a "tradução por miúdos", a clarificação do título da sua peça *O encoberto*? Se o "Purgatório dos Comediantes" for tomado pelo Portugal do Estado Novo, faz, então, sentido identificar "As Desventuras Do Rei Encoberto Que Para Penar Seus Pecados Palmeia O Mundo Sujeito Às Agruras Do Mesmo A Fim De Ser Perdoado Pelo Senhor E Regressar Ao Seu Meio" com a sua produção dramática de 1969.

Além disso, a paródia regista-se igualmente a outros níveis. No enredo de *O encoberto*, Natália Correia utiliza certas personagens para evocar situações do passado histórico de Portugal que comprometeram a liberdade e a identidade nacional e relembra o papel de poetas e escritores que, anteriormente, também incitaram os contemporâneos a lutar contra regimes opressores. Através de D. João de Castro, a dramaturga recria versos do poema "O Mostrengo", da *Mensagem*, de Fernando Pessoa, quando a personagem, endereçando-se a Bonami, afirma: "(...) A minha alma é grande. É a alma de um povo que quer sobreviver" (Correia, s/d.: 15), adaptando as palavras que o "homem do leme" dirige ao "Mostrengo": "Aqui ao leme sou mais do que eu:/ Sou um Povo que quer o mar que é teu" (Pessoa, 1985: 111).

Através da personagem coletiva "Todos", que reúne vários populares esperançosos no regresso de El-Rei D. Sebastião, Natália mobiliza a paródia por meio de expressões de teor bíblico e profético, como sucede no final do Ato I:

1.º Homem

Uma mulher disse que se parisse um gato, viria o Encoberto.

1.ª Mulher

Alegrem-se! Alegrem-se! Uma mulher de Beja pariu um gato.

2.º Homem

Um sapateiro santo disse que ele viria quando as oliveiras dessem azeitonas brancas.

[3] Para as citações da peça O *Encoberto*, optámos pela 3.ª edição que "reproduz rigorosamente o texto da primeira publicada em 1969 e proibida de circular pela censura então vigente" (s/d.: 8).

2.ª Mulher

Alegrem-se! Alegrem-se! Em Setúbal uma oliveira deu azeitonas brancas.

3.º Homem

Nos montes abrem-se bocas de fogo.

3.ª Mulher

O Santíssimo Sacramento falou dentro do sacrário.

1.º Homem

Um Cristo mexeu os olhos e abriu a boca.

Todos

Está escrito que estes prodígios assinalam a vinda do nosso Salvador. Mergulhemos a alma neste esperançoso nevoeiro. Abominamos o sol que põe a nu os ossos da miséria. Sonhar é ter razão. Nisso somos impávidos e livres. (Correia, s/d.: 38–39)

O recurso à frase exclamativa "Alegrem-se!", com valor de interjeição, é um decalque da exortação feita por São Paulo na *Epístola aos Filipenses* (4.4), por exemplo, e a referência feita pelo 3.º Homem é evocativa do episódio narrado no livro do *Êxodo* (3-4), no qual Deus se manifesta verbalmente a David por meio de uma sarça ardente no cimo de uma montanha. Também os cenários caricatos referidos em cena, como uma mulher parir um gato ou uma oliveira dar azeitonas brancas, remetem para os indícios do fim dos tempos tal como descrito no livro do *Apocalipse*. A tudo isto se junta um discurso de tom moralista na intervenção coletiva de "Todos", bem ao jeito do registo evangélico, pelo uso de formas verbais na primeira pessoa do plural e pelo recurso a termos do campo lexical da religião cristã católica ("Santíssimo Sacramento", "sacrário", "Cristo", "Salvador"). Ainda na réplica da personagem coletiva, a dramaturga revela a situação opressiva em que "Todos" vivem: "Sonhar é ter razão. Nisso somos impávidos e livres."

Mas é o julgamento de Bonami-Rei, no Ato III (cf. Correia, s/d.: 91-95) de *O encoberto*, o grande momento paródico da peça. Embora se preste a representar um tribunal do Santo Ofício, o que se adequa ao tempo da ação, parodiam-se concomitantemente dois momentos e/ou acontecimentos distantes desse tempo: por um lado, a acusação de Jesus Nazareno, o Rei dos Judeus, sujeito a Pôncio Pilatos, e, por outro, os julgamentos a que foram submetidos todos aqueles que, no tempo da escrita, ousaram contrariar o regime salazarista, de entre os quais se destaca a própria Natália Correia. Se, no caso do episódio bíblico, o condenado nunca omitiu ou recusou a sua identidade, tendo assumido ao governador romano que era "Jesus Nazareno, Rei dos Judeus" (Jo. 19: 19-25), ou, no caso de Natália Correia, que escreveu o poema "A defesa do poeta" com o intuito de o recitar em tribunal – o que não chegou a acontecer –, no qual se apresenta dizendo "Senhores juízes sou um poeta/ um multipétalo uivo um defeito/ e ando com a camisa de vento/ ao contrário do esqueleto" (Correia, 1993, I: 443), também Bonami-Rei, a personagem de *O encoberto*, nunca abdica da sua falsa identidade:

Abrem-se as cortinas de "O Purgatório dos Comediantes".
Neste figuram o Juiz e Bonami-Rei que ocupa o banco dos réus.
Imediatamente, os Nobres, os Banqueiros e os Padres ficam em pose de assistir ao julgamento.

Juiz

Está aberta a audiência. Que o réu decline a sua identidade.

Bonami-Rei

Sou El-Rei D. Sebastião.

Juiz

Mentes. O tribunal sabe que és um profissional da arte de representar.

Bonami-Rei

Represento a vontade do povo.

Juiz

É uma resposta ambígua.

Bonami-Rei

Estou inocente. Não tenho culpa se a verdade tem duas faces.

Juiz

Inocente, tu, um cadastrado? Foste preso em Veneza.

Bonami-Rei

A Signoria soltou-me por falta de provas.

Juiz

Reincidiste na vigarice. Os espanhóis caçaram-te
e condenaram-te às galés.

Bonami-Rei

Isso só significa que tinham boas razões para me temer.

Juiz

Deixa-te de fitas. Surgiram novas testemunhas. Um frade capuchinho que te conheceu nas sargetas de Veneza, forneceu ao tribunal a prova de que és um burlão. Tem a palavra a testemunha.

Floriana ou o amor que perde, entra pela Direita e dirige-se com hostilidade para "O Purgatório dos Comediantes", onde depõe.

Floriana

Até que enfim te apanho, meu tratante. Com que então agora és rei, hã? Quando este malandro fez com que eu deixasse a casa dos meus pais teve artes de me convencer que era o Cavaleiro da Boca de Ouro. (Correia, s/d.: 91–92)

Os efeitos cómicos que resultam da paródia são evidentes: a desfaçatez de Bonami-Rei ao assumir-se D. Sebastião e ao considerar-se inocente, mesmo diante de provas que o contrariam, a presença de Floriana em cena que o desmascara, e o interrogatório do juiz, tudo contribui para a recriação irracional e hilariante que culmina na condenação do réu: "os Nobres, os Padres e os Banqueiros dão palmas" (Correia, s/d.: 95), quando o juiz delibera a sentença: "o tribunal dá como provado que o réu é um actor crápula que se serviu da sua arte diabólica para se fazer passar por rei de Portugal" (Correia, s/d.: 95).

É este, pois, o cenário que, transposto da época do domínio filipino, se vive ainda no Portugal do tempo de Natália Correia. Por isso, há que parodiar aquilo que, na perspetiva da dramaturga, está a retardar o advento da democracia e de todos os direitos por ela preconizados. Deste modo, alia-se à natureza paródica de *O encoberto* a missão de denúncia em prol da liberdade.

DENÚNCIA

Enquanto revelação pública de uma crítica sobre alguém ou alguma coisa que se considera mal, errada ou desajustada, a denúncia é uma arma estratégica ao serviço da promoção de um bem maior, porque estimula a reflexão e se espera que propicie a ação. Desde a Antiguidade Clássica que o teatro desempenha um papel fundamental na formação dos cidadãos, ao explicitar o que, segundo os dramaturgos da altura, não está de acordo com os princípios políticos ou os valores morais pelos quais se pauta e orienta uma dada civilização num determinado tempo[4].

O mesmo sucede nas sociedades ditas modernas e, neste âmbito, Portugal não é exceção. No panorama da literatura dramática portuguesa, fica a dever-se a Gil Vicente (c. 1465-c. 1536) a instauração da denúncia dos maus costumes e dos vícios humanos por meio do

[4] Para um estudo mais aprofundado sobre a denúncia no teatro antigo, *vide* Oliveira/Silva, 1991; Grimal, 2002; Faria, 2024.

teatro, fenómeno a que não foram indiferentes os dramaturgos que se lhe seguiram[5]. Mas é no século XX que o recurso à denúncia, sobretudo implícita, se reveste de grande importância para os escritores e artistas em geral. Como tipologia literária que se destina a ser representada, o texto dramático pode concretizar duplamente a denúncia: por um lado, através da leitura da obra escrita e publicada e, por outro, através da arte performativa da representação em palco. Considerando o contexto histórico-cultural e sociopolítico instituído pelo Estado Novo, torna-se desafiante para o dramaturgo o exercício da denúncia velada; há que agir cautelosamente e conseguir passar a mensagem que se pretende, sem que esta desperte a atenção da Censura.

No caso de *O encoberto*, a leitura da peça não suscita dúvidas ao leitor comum de que está perante uma recriação, um tanto quanto inusitada, de uma das versões que existem e circulam acerca do desaparecimento do rei D. Sebastião. Não há, à primeira vista, uma denúncia clara do estado em que se encontra Portugal no tempo correspondente ao momento da escrita da peça, mas sim uma evocação da época em que o país esteve sob o domínio dos Filipes, tendo perdido a independência. Mas, conforme a informação de Fernando Ribeiro de Mello, que consta da contracapa da 3.ª edição de *O encoberto*, "o reinado filipino é só uma camada da estrutura dramática que se dilui na intemporalidade do mito de que é apoio antitético" e serve de pano de fundo ao verdadeiro objetivo de Natália Correia: revelar a opressão a que está sujeito o povo português sob o jugo do regime ditatorial.

No atinente ao tecido social, a peça denuncia, desde logo, a situação de pobreza em que vivem certas camadas da população. Perante o teatrinho que anuncia o regresso de D. Sebastião, há logo uma vendedeira que grita "Para desgraças já nos chegam as nossas" (Correia, s/d.: 12), numa alusão ao estado de miséria em que se encontra(m)[6]. No seguimento de outras intervenções proferidas avulso por outros populares, D. João de Castro, referindo-se aos profetas, no caso aos que anunciam que D. Sebastião chegará, traça um breve retrato do cenário sociopolítico do Portugal sob o domínio filipino, o qual mais não é do que o contexto contemporâneo do tempo de escrita da peça: "Contra estes, o suplício, a fogueira, o gotejar do veneno doce da corrupção, nada podem. Desejar absurdamente o impossível, eis a escolha que resta aos portugueses" (Correia, s/d.: 15).

Da curta réplica da personagem é possível recolher um conjunto de aspetos que são alvo de denúncia por parte de Natália Correia. Considere-se, primeiramente, a repressão e a falta de liberdade religiosa sugerida pela alusão ao "suplício" e à "fogueira". Apesar de se referir explicitamente ao tempo da ação dramática, época em que o Santo Ofício exercia, por meio da Inquisição, as maiores atrocidades em matéria de tortura, cárcere e julgamentos em praça pública, através de cerimónias ditas moralizadoras, como procissões, cortejos de condenados e autos de fé[7], há uma denúncia que se estende e se aplica ao tempo da escrita. São em número significativo os casos de indivíduos que, por professarem outras crenças que não a cristã católica[8], se viram obrigados a esconder-se, a exilar-se ou tão-somente a mentir perante o tribunal para sobreviverem no Portugal do Estado Novo. Não havia Inquisição, mas havia a Censura e a PIDE.

[5] *Vide* Cruz, 2001.

[6] Leia-se, a propósito, o artigo "A pobreza no tempo do Estado Novo. O que andamos para aqui chegar", de José António Correia Pereirinha, no *Público*, de 28-07-2023, e disponível *online* em https://www.publico.pt/2023/07/28/sociedade/opiniao/pobreza-tempo-estado-novo-poderes-publicos-lidavam-realidade-social-2056813.

[7] Para um estudo sobre a atuação da Inquisição em Portugal, nos séculos e XVII, *vide* Pereira (1993).

[8] Consulte-se, a propósito, Santos (2012).

Em segundo lugar, do mesmo modo que D. João de Castro evoca o "gotejar do veneno doce da corrupção", aludindo aos que, dizendo-se patriotas antes do desaparecimento de D. Sebastião, se passaram rapidamente para o lado dos espanhóis porque deles terão extraído bons dividendos[9], durante a ocupação filipina, também Natália Correia deixa um apelo ao leitor/espetador seu contemporâneo no sentido de o advertir para o estado corrupto da sociedade em que vive[10]. Num universo de aparências, onde impera o conservadorismo e onde o analfabetismo se impõe como condição a praticamente dois terços da população adulta portuguesa, todo e qualquer ato de corrupção passa impune perante aqueles que têm os olhos vendados pela ignorância e pelo medo. Daí a fala de abertura da peça que vai ser representada em *O encoberto*, logo após o entremês proferido por Floriana, através da qual Bonami chama a atenção da audiência de populares que ali se juntaram para ver o espetáculo, dizendo:

Bonami

Homens que pelo veneno do sublime
tendes o cérebro amolecido, contemplai
estes andrajos, imagem da abjecção
que nos revela o êxtase da gloriosa acção! (Correia, s/d.: 18)

O vocativo que concretiza a interpelação de Bonami dá conta de que as pessoas que assistem ao espetáculo têm "o cérebro amolecido",

[9] Leia-se Oliveira (1996).

[10] Nas vésperas da comemoração do 50.º aniversário da Revolução de Abril, João Moreira de Campos publica o artigo "Estado Novo. 25 de Abril: *New Yorker* mostrou que Portugal tinha 'enganadora reputação' de país barato", no *Público*, a 18-04-2024, no qual se refere à corrupção velada que era praticada durante a ditadura salazarista. Disponível *online* em https://www.publico.pt/2024/04/18/sociedade/noticia/25-abril-new-yorker-mostrou-portugal-enganadora-reputacao-pais-barato-2087421.

o mesmo é dizer que são indivíduos permeáveis à influência demagógica de um qualquer governante autocrático, porque são destituídos de pensamento próprio, e tudo por ação do "veneno do sublime". Já D. João de Castro se tinha referido à corrupção como o "veneno doce". A que se deverá a repetição da palavra num intervalo de poucas intervenções? É como se Natália pretendesse mostrar que tanto no tempo da ação como no tempo da escrita os portugueses foram – e continuam a ser – envenenados, perdendo a sanidade que os leva a crer na vinda de um Messias:

D. João de Castro

(*Procurando defender-se dos projéteis.*) Senhores! Agradeço a generosidade com que premiais isso a que chamais o meu talento e que só é a expressão da realidade. Sou D. João de Castro, desterrado da minha pátria por me opor ao invasor castelhano e anuncio-vos o prodígio vaticinado pelas profecias, segundo as quais o nosso Rei Encoberto sairá da bruma aqui em Veneza. (*Designado Bonami.*) Se este homem não é D. Sebastião, que eu seja condenado por blasfemo e herético.

Durante o discurso de D. João de Castro o público deixou de atirar batatas e ouviu-o com divertida atenção.

Um Rufia

Para se verem livres dos espanhóis os portugueses são capazes de reconhecer D. Sebastião no cu de um gorila.

Gargalhadas.

Bonami

Riam, riam! Essas gargalhadas são o chocalhar das correntes da vossa servidão pois só distinguis os reis nos espectros que vos enchem de terror. (*Para D. João de Castro.*) Como queres que me tomem por um rei, a mim que os faço rir?

Floriana

(*Para D. João de Castro.*) Não lhe meta essas coisas na cabeça. Quando representámos "A Malvada de Nero" convenceu-se que eu era a Agripina e se não me ponho a pau, arrancava-se as tripas.

Nova explosão de gargalhadas.

D. João de Castro

Romântica moura, não vês que também penso na tua felicidade? Quero arrancar o vosso amor ao pó das estradas para o sentar num trono. (*Sonhador, como que lendo a frase no ar.*) O regresso de D. Sebastião ou a força do amor! Sabes o que isto representa? O aumento do nível cultural da população. Um rei enamorado desperta nos súbditos inclinações espirituais. O analfabetismo diminuirá, graças a ti, formosa Huria. (Correia, s/d.: 22–23)

O excerto transcrito denuncia a insensatez do povo português, configurada em D. João de Castro, que acredita na salvação da pátria do domínio filipino, por meio de um D. Sebastião qualquer. Mas se são insensatos os patriotas das eras de Quinhentos e Seiscentos, porque creem numa solução (irracional) para o estado em que o país se encontra, não deveriam os contemporâneos de Natália Correia, aos quais se destina *O encoberto*, adotar uma crença em proporção semelhante, ou maior, relativamente ao Estado Novo? Há, pelo recurso ao distanciamento histórico, procedimento muito em uso no teatro produzido em Portugal nas décadas de 50 e 60, uma interpelação da democracia por parte da dramaturga. Natália dirige-se ao leitor/espetador do seu tempo no sentido de promover, pela denúncia, os ideais de uma sociedade livre, isenta de quaisquer mecanismos de opressão.

Metamorfoseando-se conscientemente na personagem que representa, Bonami, em diálogo com D. João de Castro, deixa uma mensagem de esperança:

Bonami-Rei

Para os descrentes sou a saudade do passado, para os loucos sou a saudade do futuro. Como vês, não pertenço ao presente.

D. João de Castro

Para os oprimidos só o futuro é real e o presente um pesadelo porque se aceitassem a ignomínia não rangiam os dentes de raiva. Incrível como sois, sois o alimento da raiva de um pequeno povo que não pode fazer frente a um império onde o sol não se põe. Sois a vergonha de uma nobreza corrompida pelo outro do usurpador e o alento de um exército formado pelos destroços das tropas desbaratadas em África que não podem bater-se com os soldados mais temidos de Europa.

Floriana entre abatida e mal-humorada, disposição essa que explode ao observar a actuação de Bonami.

Floriana

(*Colérica.*) Deixa-te dessas facécias de comediante falhado. Não vês que o espectáculo acabou? O público foi-se embora.

Bonami-Rei

(*Com exaltação.*) O meu verdadeiro público espera-me. Agora sim, o meu palco é o mundo. Estou focado por milhares de olhos para quem um gesto meu é a amargura que há no fundo de todos os prazeres ou a esperança que floresce no pântano de todas as misérias. É a minha grande oportunidade. Eles exigem o meu génio. Não posso falhar. Devo ser exímio pois piso o terreno perigoso da arte excelsa de salvar. (*Para D. João de Castro.*) Não é verdade que eles esperam de mim a salvação?

D. João de Castro

A liberdade.

Bonami-Rei

A vida.

Escuridão. só Bonami-Rei fica intensamente iluminado.

Bonami-Rei

> Treme, Majestade Católica, ladrão solene da minha coroa! Mixordeiro das legitimidades que legalizam a voracidade dos usurpadores que querem passar por decentes! O teu sobrinho vai sair da bruma e expulsar-te desse trono onde digeres a minha morte que farejaste como um abutre. Treme, cachorro de Deus cujos uivos fazem a volúpia do diabo! O povo que tiranizas não perdeu a alma. Ela está viva e inteira. É o coração em chamas deste seu Rei natural. (Correia, s/d.: 26–28)

Natália Correia traça o retrato do Portugal do seu tempo e as palavras da personagem Bonami-Rei mais não são do que uma verbalização do seu próprio pensamento. Assim, intensifica a denúncia de um regime opressor e tirânico que é, no fundo, o regime em que tem de viver. Mas o povo "não perdeu alma", que é como quem diz que vai acabar por tomar medidas, mais cedo ou mais tarde, para pôr termo à governação ditatorial e espevitar a chama da democracia que, tal como a alma portuguesa, "está viva e inteira" (Correia, s/d.: 28).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Comprometida com a sociedade do seu tempo, em particular com a denúncia e o combate à opressão imposta pelo Estado Novo, em Portugal, de 1933 a 1974, Natália Correia transpõe para o teatro a realidade contra a qual se insurge. Recorre, portanto, a mecanismos de crítica velada, como o distanciamento histórico, e a processos literários, como a caricatura e a sátira, a paródia e a denúncia, para recriar o cenário histórico-político da ditadura salazarista na peça *O encoberto*. Como se a dramaturga procurasse atenuar, através do riso e da irracionalidade, o estado de repressão a que está sujeito o Portugal do seu tempo.

O encoberto, tal como *O homúnculo – Tragédia jocosa* e *A pécora*, mostra como "a dramaturgia portuguesa procurou, malgrado as limitações culturais impostas pelo fechamento do país, estratégias específicas para exprimir o amordaçamento" (Vasques, 1998: 151). Mesmo sabendo que poderia ser vítima das mais cruéis represálias, Natália Correia continua a expor aos seus contemporâneos a boçalidade do facto político que a todos subjugava. Assim sendo, processa-se o apelo que, além de denunciar os efeitos sociais da ditadura, procura despertar no leitor/espetador a necessidade de uma mudança urgente.

CC BY NC ND

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAVV. (2001), *Dicionário da língua portuguesa contemporânea*. II volume, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian e Editorial Verbo.

BELO, André (2021), *Morte e ficção do Rei Dom Sebastião*, Lisboa, Tinta-da-china.

— (2023), *Le roi Sébastien de Venise. Histoire d'une rumeur*, Paris, Éditions Chandeigne & Lima.

CAMPOS, J. M. (2024), "Estado Novo. 25 de Abril: *New Yorker* mostrou que Portugal tinha 'enganadora reputação' de país barato", *Público*, 18 de abril. Disponível online em *https://www.publico.pt/2024/04/18/sociedade/noticia/25-abril-new-yorker-mostrou-portugal-enganadora-reputacao-pais-barato-2087421*.

CEIA, Carlos (2009), "Paródia", *in E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em *https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/parodia*.

CORREIA, Natália (s/d.), *O encoberto*, 3.ª edição, Lisboa, Edições Afrodite.

— (1993), *O sol nas noites e o luar nos dias I*, Lisboa, Círculo de Leitores.

— (2023), *Obra dramática completa*, ed. coord. Armando Nascimento Rosa, Lisboa, Imprensa Nacional.

— (2023), "Texto para a folha de sala da estreia de *O Encoberto*, a 11 de fevereiro de 1977, no Teatro Micaelense, em Ponta Delgada", *in* Natália Correia, *Obra dramática completa*, edição coordenada por Armando Nascimento Rosa, Lisboa, Imprensa Nacional, p. 570.

COSTA, Ana Paula (2005), *Natália Correia: fotobiografia*, Lisboa, Dom Quixote.

CRUZ, Duarte Ivo (2001), *História do teatro português*, Lisboa, Editorial Verbo.

FARIA, Rui Tavares de (2024), "Agradar a Gregos e a… Gregos. Aristófanes e o(s) seu(s) público(s)", *Humanitas*, n.º 83, pp. 53–78.

GRIMAL, Pierre (2002), *O teatro antigo*, Lisboa, Edições 70.

OLIVEIRA, António de (1996), "As cidades e o poder no domínio filipino", *Revista Portuguesa de História*, 31(2), pp. 305–340.

OLIVEIRA, Francisco / Maria de Fátima Silva (1991), *O teatro de Aristófanes*, Coimbra, Faculdade de Letras.

PEREIRA, Isaías da Rosa (1993), *A Inquisição em Portugal. Séculos XVI-XVII – período filipino*, Lisboa, Vega.

PEREIRINHA, José António Correia (2023), "A pobreza no tempo do Estado Novo. O que andámos para aqui chegar", *Público*, 28 de julho. Disponível em *https://www.publico.pt/2023/07/28/sociedade/opiniao/pobreza-tempo-estado-novo-poderes-publicos-lidavam-realidade-social-2056813*.

PESSOA, Fernando (1985), *Mensagem e outros poemas afins*, introd., org. e bibliogr. de António Quadros, 2.ª ed., Mem-Martins, Publicações Europa-América.

ROSA, Armando Nascimento (2023), "Eros e Pólis, Poesia e Utopia. Um olhar sobre a dramaturgia nataliana. Introdução crítica", *in* Natália Correia, *Obra dramática completa*, ed. coord. Armando Nascimento Rosa, Lisboa, Imprensa Nacional, pp. 11–163.

SANTOS, Paula (2012), *A Política religiosa do Estado Novo (1933–1974): Estado, leis, governação e interesses religiosos*. [Tese apresentada à Universidade Nova de Lisboa, para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em História Contemporânea].

TOPA, Francisco (2015), "A sádica nostalgia das fogueiras do Santo Ofício: o processo judicial contra a antologia de poesia portuguesa erótica e satírica", *Historiæ*, 6 (1), pp. 122–141.

VASQUES, Eugénia (1998). *Jorge de Sena. Uma ideia de teatro (1938–71)*, Lisboa, Cosmos.

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 5
JUNHO DE 2026

A MÃE, DE BRECHT, NA COMUNA EM 1977

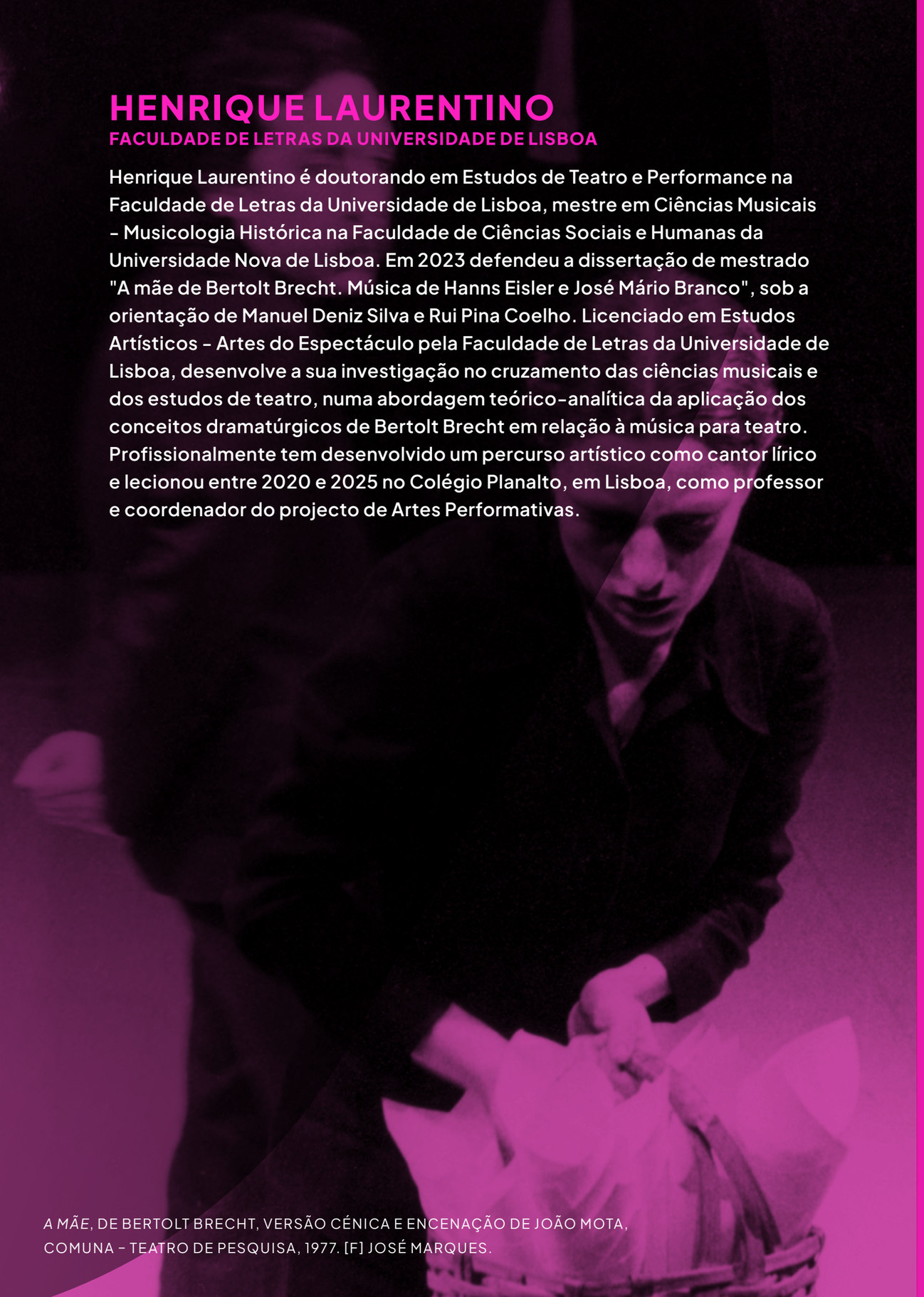
NARRATIVA DE UMA REVOLUÇÃO

HENRIQUE LAURENTINO

HENRIQUE LAURENTINO

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

Henrique Laurentino é doutorando em Estudos de Teatro e Performance na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, mestre em Ciências Musicais - Musicologia Histórica na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Em 2023 defendeu a dissertação de mestrado "A mãe de Bertolt Brecht. Música de Hanns Eisler e José Mário Branco", sob a orientação de Manuel Deniz Silva e Rui Pina Coelho. Licenciado em Estudos Artísticos - Artes do Espectáculo pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, desenvolve a sua investigação no cruzamento das ciências musicais e dos estudos de teatro, numa abordagem teórico-analítica da aplicação dos conceitos dramatúrgicos de Bertolt Brecht em relação à música para teatro. Profissionalmente tem desenvolvido um percurso artístico como cantor lírico e lecionou entre 2020 e 2025 no Colégio Planalto, em Lisboa, como professor e coordenador do projecto de Artes Performativas.



A MÃE, DE BERTOLT BRECHT, VERSÃO CÉNICA E ENCENAÇÃO DE JOÃO MOTA, COMUNA – TEATRO DE PESQUISA, 1977. [F] JOSÉ MARQUES.

RESUMO

A adaptação da peça *A mãe*, de Bertolt Brecht, levada à cena pelo Teatro da Comuna em dezembro de 1977 com música de José Mário Branco, é convocada neste artigo para questionar as fronteiras políticas, ideológicas, artísticas e até emocionais do mais recente e significativo processo revolucionário da história contemporânea portuguesa. A investigação articula três dimensões: a relação entre o romance de Máximo Gorki, a peça de Brecht e a adaptação portuguesa; a afinidade (ou distanciamento) desta encenação com a estética brechtiana; e a narrativa musical construída por José Mário Branco. Através da análise da crítica teatral referente a esta adaptação da peça de Brecht e da análise das canções de José Mário Branco, evidencia-se a centralidade que a música assume na construção de uma visão ideológica e histórica, revelando tensões entre didatismo e mobilização revolucionária.

PALAVRAS-CHAVE

José Mário Branco, *Historização*, Narrativa musical, *Gestus*, Disforia revolucionária

ABSTRACT

The adaptation of Bertolt Brecht's play *The mother*, staged by Teatro da Comuna in December 1977 with music by José Mário Branco, is examined in this article to question the political, ideological, artistic, and even emotional boundaries of the most recent and significant revolutionary process in contemporary Portuguese history. The study addresses three dimensions: the relationship between Maxim Gorky's novel, Brecht's play, and the Portuguese adaptation; the alignment (or divergence) of the direction with Brechtian aesthetics; and the musical narrative created by José Mário Branco. Through an analysis of the critical reception of this adaptation of Brecht's play and of José Mário Branco's songs, the article highlights the central role that music plays in shaping an ideological and historical vision, revealing tensions between didacticism and revolutionary mobilization.

KEYWORDS

José Mário Branco, Historicization, Musical narrative, *Gestus*, Revolutionary dysphoria

A MÃE, DE BRECHT, NA COMUNA EM 1977

NARRATIVA DE UMA REVOLUÇÃO

1. PRESSUPOSTOS INICIAIS E CONCEITOS FUNDAMENTAIS

O espetáculo *A mãe*, estreado em 1977 e em cena durante o ano de 1978, foi encenado por João Mota a partir da peça de Brecht e do romance homónimo de Máximo Gorki. Apesar de não haver qualquer registo vídeo deste espetáculo, é possível afirmar que, através do registo discográfico das canções de José Mário Branco (gravadas no início do ano de 1978), este espetáculo ultrapassou a efemeridade da representação teatral e atravessou várias gerações. O espetáculo surge num contexto pós-revolucionário marcado pelo refluxo das expectativas nascidas a 25 de abril de 1974 e pela discordância ideológica que produziu narrativas históricas contraditórias, cujos ecos são ampliados nos nossos dias.

Este artigo propõe-se interpretar as manifestações histórico-ideológicas da narrativa músico-teatral presentes nas canções de José Mário Branco. O *corpus* em análise dá um especial enfoque às críticas teatrais feitas ao espetáculo *A mãe* da Comuna, nos anos de 1977 e 1978. Assim, pretende-se compreender em que medida esta peça músico-teatral pode contribuir, ainda hoje, para a reflexão em torno das narrativas históricas da revolução portuguesa.

A análise assenta em dois princípios brechtianos: *Gestus* e *Historização*. O primeiro, associado à composição musical sobre a poesia de Brecht comparando o trabalho de José Mário Branco e de Hanns Eisler, foi amplamente discutido na dissertação de mestrado *"A mãe" de Bertolt Brecht. A música de Hanns Eisler e José Mário Branco* (Laurentino, 2023). Este princípio, quando aplicado à música, deveria promover uma atitude crítica do ator/cantor relativamente aos acontecimentos da narrativa teatral. O *Gestus* no teatro épico brechtiano é uma expressão do materialismo dialético, refere-se a situações concretas e promove um posicionamento ideológico (da personagem, do ator e do espectador) relativamente aos eventos apresentados em cena:

> Com efeito, Brecht acreditava que a função do ator não é expressar sentimentos, mas "exibir atitudes" ou *Gesten*. No ensaio sobre o *Dreigroschenprozess*, Brecht desenvolveu essa concepção do "Gestus" com bastante mais amplitude, falando não só dos *Gesten* individuais, mas de *Gestisches Material* e do "gestus" básico de uma peça. (...) É, simultaneamente, gesto, ou mímica, e essência, atitude e sua base ou ponto fundamental, quer dizer, um só aspecto da relação entre duas pessoas, singularmente estudado, reduzido ao essencial e expresso física ou verbalmente. Exclui o psicológico, o subconsciente, o metafisico, a menos que possam ser transmitidos em termos concretos. (Willett, 1967: 220–221)

A Historização, por outro lado, reflete sobre acontecimentos históricos com o assumido enviesamento marxista da luta de classes. O objetivo principal deste efeito ou princípio é dialogar com o presente, apelando a uma participação ativa na transformação da história:

> In "Short Description" Brecht presents historicization as a "crucial technical device" (BT140) and component of *Verfremdung*. Brecht applied the term to a variety of defamiliarizing processes (…) which aim to both provoke an inquiring attitude towards the present through the past, and challenge dominant versions of history. (Mumford, 2009: 72)

O espetáculo *A mãe*, da Comuna, foi apresentado em 1978 um pouco por todo o país e em festivais internacionais. *A mãe* de Brecht foi, para a Comuna, a primeira peça teatral de um autor conceituado. Ao escolher um texto integral de Brecht, o grupo afirmava uma nova etapa de maturidade artística e, simultaneamente, um compromisso revolucionário (embora apartidário) com ecos no intenso contexto político português.

A análise da crítica ao espetáculo da Comuna obriga a estabelecer um diálogo com a investigação desenvolvida por Ana Maria Ramalheira no volume *Do pobre B.B. em Portugal* (1991), em dois aspetos centrais e que me suscitam reservas:

(i) por um lado, a redução da música de José Mário Branco "ao tom de balada de intervenção, com influências de música popular portuguesa" (Ramalheira, 1991: 148)[1]; e

(ii) por outro, a consideração de que a adaptação da peça de Brecht ao contexto português constitui uma omissão de "uma característica fundamental da peça brechtiana [*A mãe*], que se prende com o princípio de historização" (Ramalheira, 1991: 149):

> [A] fábula deveria desenrolar-se num período histórico não coincidente com a revolução de Abril e, até, num espaço diferente, para que o espectador português melhor se apercebesse do carácter exemplar e didáctico das diversas cenas. (Ramalheira, 1991: 149)

A tentativa de avaliar a aplicação dos pressupostos do teatro épico brechtiano nesta encenação ignora o trabalho de adaptação poética e de apropriação da obra pelo coletivo da Comuna, e particularmente por José Mário Branco. O cantautor não dispensou a dimensão coletiva e colaborativa na adaptação dos poemas originais e na composição musical.

← [1] Cf., "Por outro lado, o facto de as canções terem sido todas interpretadas pelo cantor teve como consequência um forte atrofiamento da função epicizante confiada às personagens quando cantam. Esta adaptação parece assim ter privilegiado principalmente a função ilustrativa da música eisleriana, em detrimento da sua função antitética e racionalizadora, o que terá contribuído para marcar ainda mais a intenção propagandística subjacente à peça de Brecht" (Ramalheira, 1991: 148–149).

2. A ESTÉTICA BRECHTIANA E A ADAPTAÇÃO AO CONTEXTO PORTUGUÊS

O encenador João Mota, ao destacar o desafiante exercício de encenar uma obra de Brecht, considera a adaptação da peça *A mãe* ao contexto português como uma atualização revolucionária:

> La révolution existe dans le quotidien, dans notre quotidien: c'est en cela que *La Mère* est une pièce actuelle et assimilable aux problèmes portugais. C'est le thème qui m'intéresse mais c'est un défi pour moi de la prendre dans le Théâtre de Brecht que j'aime beaucoup mais pas du tout dans la manière dont il est monté actuellement[2].

Apesar de esta adaptação da Comuna seguir a estrutura da obra de Brecht, a companhia teatral apresentava "*A Mãe* de Gorki-Brecht" (Delille *et al*., 1991: 404), revelando a influência do romance original na interpretação dramatúrgica do texto brechtiano. É possível, no entanto, que o romance tenha sido utilizado, essencialmente, numa fase exploratória da criação artística. A crítica ao espetáculo feita por Cid Santos induz-nos nesse sentido, uma vez que refere as lacunas da evolução da personagem principal na narrativa da peça de Brecht em comparação com a forma como esta evolução é desenvolvida no romance original:

> Assim, começarei por frisar que "A Mãe" de Gorki, que podemos considerar uma autêntica bíblia do comunismo (...) é uma obra que me toca pela comovente simplicidade: uma mulher, inculta e presa nas teias da ideologia dominante, vai pouco a pouco, ao ritmo da sua experiência, despertando para a realidade social em que vive e, racionando [*sic*] pela sua cabeça, servida pela sabedoria de pessoa simples que é, acaba por se tornar uma revolucionária resoluta. (...) Ora a peça em representação na Comuna não respeita por inteiro este percurso. Não conheço o original de Brecht nem estou a querer atribuir culpas a ninguém. Limito-me a constatar este facto: seja por deficiência de adaptação a peça dá saltos graves que levam a que essa evolução do personagem não seja clara[3].

A adaptação de *A mãe*, de Brecht, levada à cena pela Comuna, não foi apenas uma tradução, mas uma adaptação da obra ao contexto português. A narrativa da peça teatral de Brecht, baseada no romance homónimo de Máximo Gorki de 1906, retrata o processo revolucionário de resistência, sacrifício pessoal e militância política de uma "viúva de operário e mãe de operário" (Brecht, 2005: 355). A obra termina nas vésperas da Revolução de Outubro de 1917. De forma análoga, a adaptação portuguesa é interpretável como o processo de luta e resistência ao fascismo, que culmina nas vésperas da revolução de 25 de Abril de 1974. Este entendimento evidencia uma coerência narrativa e transversal desde a adaptação do romance de Gorki ao teatro, por Brecht, à adaptação da peça de Brecht ao contexto português, feita pela Comuna.

Os críticos portugueses e estrangeiros, de modo geral, elogiaram o espetáculo. Friedrich Weigend[4], crítico do Festival de Stuttgart, afirma que "[o]s jovens actores do teatro da Comuna (...) representam

[2] João Mota, em "Portugal: La Mère/Comuna", *Confluent*, novembro de 1978. Arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa.

[3] J. Cid Santos, "*A Mãe* de Gorki (1906) à Praça de Espanha (1978)", *Página Um*, 9 de março de 1978. Arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa.

[4] Friedrich Weigend, "No luto e no sonho: *A Mãe* de Brecht de novo vivida pelos portugueses" [título traduzido], *Stuttgarter Zeitung*, 12 de junho de 1978. Arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa.

o Portugal 78, são inspirados por um comunismo original (primitivo) (...) que nada sabe (...) do Staline ao arquipélago Goulag". Maria Helena Serôdio[5] atesta que A Comuna retirou do texto de Brecht "a evocação histórica atribuindo-lhe significação presente (reenviando para uma realidade portuguesa na adaptação dos nomes". Em sentido contrário, Vítor Pavão dos Santos vê o aportuguesamento da peça como uma "tentativa de adaptação apressada e inconsequente, sem alicerces aprofundados que a justifiquem"[6]. José Valentim Lemos atesta positivamente a atualidade do espetáculo, referindo os confrontos provocados por jovens "fascistas e neo-nazis, armados e organizados, assaltando, com perfeita impunidade, os liceus de Lisboa, agredindo violentamente estudantes progressistas, posando para as câmaras fotográficas com o braço estendido"[7].

Ao analisar as críticas do espetáculo da Comuna verifica-se uma tendência geral para fazer corresponder – ou distanciar – a estética desta adaptação aos princípios teóricos escritos por Brecht. Esta tendência faz eco da censura feita pelo próprio Brecht e por Hanns Eisler ao espetáculo de *A mãe* pelos trabalhadores da *Theatre Union*, em Nova Iorque, no ano de 1935. A crítica do dramaturgo e do compositor prendia-se, essencialmente, com a falta de correspondência das alterações (textuais e musicais) aos princípios ideológicos subjacentes à peça teatral (cf. Brecht, 1964: 63-69; cf. Eisler, 1973: 358-360). Porém, ao contrário do exercício elaborado por Ramalheira (1991), este artigo procura relevar o entendimento da crítica sobre os princípios teóricos e estéticos do teatro épico, indo mais ao encontro da reflexão de Jorge Listopad:

> Brecht, como Hegel, como Marx, como muitos outros pensadores em permanente evolução (...) não é um. Há vários; às vezes, de modo simultâneo, como era o outro pensador, Pessoa[8].

Segundo Augusto Boal, *A mãe* da Comuna não ignora nem se submete acriticamente a formas preconcebidas do teatro épico brechtiano:

> Esta "Mãe" não é aquela. Nem era aquela, aquela outra. Gorki escreveu a primeira e Brecht gostou muito. Gostou tanto que escreveu a sua, baseando-se no que tinha lido e no que, sobre o lido, tinha pensado. A Comuna fez exactamente a mesma coisa que Brecht – e, por fazer exactamente o mesmo, fez diferente: "A Mãe" que está em cena na praça de Espanha é bem diferente da do dramaturgo alemão. A "Mãe" da Comuna é filha da de Brecht (...) mas como boa filha, tem personalidade própria. É ela mesma[9]!

Da crítica ao espetáculo é necessário ter em conta que a adaptação ao contexto português levantou discordâncias ou, pelo menos, inquietações ideológicas. Jorge Listopad, em dois artigos distintos, questiona primeiramente a escolha deste texto: "porquê produzir 'A Mãe', de todo o Brecht a obra menos indicada?"[10]; "Uma aposta cultural?

[5] Maria Helena Serôdio, "'A Mãe' na 'Comuna'", *O Diário*, 24 de janeiro de 1978. Arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa.

[6] Victor Pavão dos Santos, "Brecht e fogo posto. 'A Mãe', de Bertolt Brecht", *O Jornal*, 10 de fevereiro de 1978. Arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa.

[7] José Valentim Lemos, "'Mãe': As flores de Maio", 23 de janeiro de 1978, *Diário de Notícias*. Arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa.

[8] Jorge Listopad, "Inquietar Brecht", *A Luta*, 30 de janeiro de 1978. Arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa.

[9] Augusto Boal, "A 'Mãe' da Comuna. Filha de Brecht", *Opção*, 2 de fevereiro de 1978. Arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa.

[10] Jorge Listopad, "Inquietar Brecht", *A Luta*, 30 de janeiro de 1978. Arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa.

Ou qualquer urgência que tem a ver com o próprio grupo e com a situação do teatro comprometido que se exerce nos palcos portugueses?"[11]. Álvaro Pina aponta para uma adaptação incompleta que não documenta o panorama político nacional nas vésperas do quarto aniversário da revolução, não defende as premissas do autor alemão, nem tão-pouco o processo revolucionário português, e não serve da melhor forma a luta pela democracia. Esta visão assenta em pelo menos duas ideias que nos remetem para o contexto da escrita da peça por Brecht e, segundo o crítico, ausentes da adaptação da Comuna:

> Por um lado, é do contexto da necessidade histórica da Revolução de Outubro que da peça de Brecht deriva a universalidade que a torna significativa e relevante para os proletários de todos os países. (...) Por outro lado, (...) a luta do proletariado alemão contra o anticomunismo e o anti-sovietismo dos círculos reaccionários na Alemanha. (...) Neste ponto, em vez de adaptarem Brecht, que é o autor de *A Mãe*, parece que os artistas da "Comuna" preferiram adaptar o anti-sovietismo daqueles contemporâneos do dramaturgo que se diziam comunistas de "esquerda"[12].

Estas observações de Jorge Listopad e de Álvaro Pina acabam por levantar questões relativas à reflexão ideológica do grupo sobre o processo revolucionário português, nomeadamente, quanto à sua inscrição (ou não) na tradição revolucionária socialista (ancorada na Revolução Soviética de 1917). Se, por um lado, João Mota (supracitado) falava de uma revolução como um processo quotidiano e ininterrupto, por outro, escolhe-se um texto que apela à urgência revolucionária.

[11] Jorge Listopad, "A metamorfose da crisálida chamada 'A Mãe'", *Expresso*, 4 de fevereiro de 1978. Arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa.

[12] Álvaro Pina, "'A Mãe', de Brecht e a revolução portuguesa", *O Diário*, 13 de março de 1978. Arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa.

O que me parece interessante pensar a partir da análise das críticas do espetáculo é a discussão política e ideológica suscitada por esta adaptação de *A mãe* de Brecht, assim como as referências – mais evidentes ou em pano de fundo – à revolução portuguesa e à construção democrática iniciada a 25 de abril de 1974.

Ao refletir sobre as repercussões deste espetáculo da Comuna e da música de José Mário Branco na reinterpretação histórica do processo revolucionário em questão, parece-me discutível que esta adaptação de *A mãe* de Brecht se enquadre num momento histórico "coincidente com a revolução de Abril" (Ramalheira, 1991: 149), uma vez que esta perspetiva sugere um espetáculo panfletário, de louvor da revolução, ignorando ou omitindo os retrocessos revolucionários iniciados a 25 de novembro de 1975:

> A adaptação da Comuna, ao suprimir os títulos dos quadros, ao atribuir às personagens nomes portugueses, aproxima muito mais a acção dramática à revolução de Abril, em relação à qual o público se encontrava ainda emocionalmente bastante ligado, obliterando assim o processo de historização, uma das principais técnicas epicizantes subjacentes a esta peça. A ter em linha de conta os princípios teóricos brechtianos, esta tendência marcante para aportuguesar nomes e eventos poderá ter acentuado um certo efeito empático que a peça já de si provoca em virtude da concepção idealizada da protagonista e do tom intrinsecamente panfletário das canções. (Ramalheira, 1991: 149)

A escolha de uma obra de Brecht não é isenta de critério político, tendo em conta o historial da companhia. O pendor político, porém, não espelha necessariamente consensos ideológicos dentro do coletivo teatral. Na entrevista a Manuela de Freitas para o podcast *Tu cá tu lá*

com a história do teatro[13], a atriz assume a sua discordância de José Mário Branco relativamente ao simbolismo e ao efeito prático do 25 de Novembro de 1975 na sociedade democrática portuguesa. Neste artigo pretendo sublinhar a dimensão disfórica das canções de José Mário Branco para o espetáculo *A mãe*, que convoca uma narrativa histórica de derrota da revolução que se começa a desenhar em novembro de 1975.

[13] Disponível no Spotify.

3. UMA NARRATIVA REVOLUCIONÁRIA EM 12 CANÇÕES DE JOSÉ MÁRIO BRANCO[14]

A primeira ideia que gostava de invocar prende-se com a vida pessoal do cantautor aquando do convite para colaborar com a Comuna, no verão de 1977:

> Naquele Verão, quando se retirou de férias com a família para Odeceixe, José Mário Branco atravessava um período particularmente difícil. Desde que chegara a Portugal, a 30 de Abril de 1974, disposto a "mergulhar fundo" no processo revolucionário aberto pelo derrube da ditadura, muitas coisas tinham seguido caminhos inesperados. O GAC – Vozes na Luta (...) passava agora sem ele; o PCP(R) (...) afastara-o (...); o projecto de festival popular "Reviver Lágrimas de Alegria", que ele idealizara como forma de comemorar o terceiro aniversário do 25 de Abril naquele ano de 1977, morria atrofiado em folhas de papel travadas por desprezo ou indiferença; (...) Mas o festival sabotado provocou nele uma imensa depressão, agravada pela expulsão do partido a que antes entregara a sua vida. Foi quando a depressão começava a dar lugar ao vazio que, ainda em férias, recebeu um telefonema. Alguém da Comuna queria falar com ele. Um novo convite[15]?

Dificilmente podemos ler nestas palavras de Nuno Pacheco qualquer estado de euforia associado a José Mário Branco. Aliás, poucos anos após este momento depressivo e *solitário* lança, em 1982, o famoso álbum *Ser solidário* no qual é feita uma retrospetiva da sua vida pessoal

[14] *A mãe: 12 canções de José Mário Branco* (YouTube e Spotify).

[15] Nuno Pacheco, "Mãe-filha da revolução", notas do CD *A mãe* (reedição de 1996), Comuna – Cooparte, pp. 4–5. https://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/files/default/files/004_a_mae_folheto2.jpg.

com a revolução em pano de fundo. Mais importante parece ser, neste álbum, a perceção de que a revolução portuguesa é herdeira da tradição revolucionária e da história da luta de classes, como afirma Luís Trindade:

> A memória da Revolução surge aqui, então, na experiência do tempo histórico – ou melhor na forma como a estrutura temporal das canções (…) exprime uma determinada relação entre o passado e o futuro –, a que talvez possamos atribuir uma profundidade ainda maior: como se a relação narrativa entre a perda e a esperança constituísse uma forma inconsciente de inscrever a Revolução numa mais vasta história de revoluções. (Trindade, 2024: 226)

As canções do espetáculo *A mãe*, de 1977, compostas e interpretadas por José Mário Branco, representam já um esboço desta visão retrospetiva de que fala o historiador Luís Trindade. Adicionalmente, o empenho revolucionário de José Mário Branco é anterior ao 25 de Abril de 1974 e não termina a 25 de Novembro de 1975, corroborando a ideia de revolução do quotidiano afirmada por João Mota. Assim como o 25 de Abril não se construiu sem a resistência antifascista, também o 25 de Novembro não extinguiu completamente o ímpeto revolucionário. O simbolismo destas datas não oblitera a experiência revolucionária vivida por José Mário Branco no Maio de 1968, em Paris, ou em Portugal entre 1974 e 1975. Aliás, a notícia do golpe militar de 25 de Abril foi, para José Mário Branco, recebida com alguma apreensão. O cantautor encontrava-se em Paris e quando soube dos acontecimentos colocou a si próprio duas condições para regressar: "Para mim, aquilo só era a sério se libertassem todos os presos políticos e tomassem uma atitude clara quanto à independência das colónias" (Branco *apud* Andrade, 2025: 440). Com essas condições satisfeitas, regressa a Portugal no dia 30 de abril de 1974.

José Mário Branco viveu uma *disforia revolucionária*, no refluxo do processo contrarrevolucionário inaugurado pelos acontecimentos de 25 de Novembro de 1975. Como afirmei anteriormente, no seio da Comuna não haveria unanimidade relativamente ao papel – simbólico ou efetivo – desta data na construção da democracia. Para José Mário Branco, que sempre lutou por uma revolução socialista de base popular – como cantava no festival da canção de 1975: "Democracia popular/ E ditadura proletária/ Pois claro!"[16] –, o 25 de Novembro significava a vitória da burguesia e a derrota da classe operária.

Importa notar que toda a obra musical de José Mário Branco deve muito ao trabalho e à reflexão desenvolvida por Fernando Lopes-Graça (Silva, 2000). Em particular, podemos considerar que o profundo respeito que nutria pela música popular é herdeiro do tratamento erudito que Lopes-Graça aplicava nos arranjos musicais que compunha[17]. De Lopes-Graça herda, também, esse gesto político e combativo que está presente, essencialmente, nas *Canções heroicas* (Carvalho, 2017). Curiosamente, estas são composições corais a partir de poemas neorrealistas, movimento que Lopes-Graça não apreciava particularmente (Carvalho, 2017). José Mário Branco homenageia e faz ecoar estas canções de resistência, deliberadamente, em pelo menos duas canções gravadas no disco de *A mãe*: "Nada os salvará" e "Aquele que está vivo, não diga nunca 'nunca'" (cf. Laurentino, 2023).

A influência particular das *Canções heroicas* na música para *A mãe* também reproduz ressonâncias literárias, uma vez que a poesia de

[16] José Mário Branco, *Alerta!* [Arquivo Digital], Arquivo Musical José Mário Branco. https://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/files/default/files/008_a_cantiga_e_uma_arma_folheto6.jpg.

[17] Cf. Fernando Lopes-Graça, "Sobre a canção popular portuguesa e o seu tratamento erudito", *Seara Nova*, n.º 163–165, 12 de setembro de 1942.

autores do movimento neorrealista era uma expressão portuguesa do realismo socialista, movimento estético internacional do qual Gorki era um dos mais altos representantes. As adaptações que José Mário Branco faz dos poemas de Brecht, a partir da tradução de Yvette Centeno e Teresa Balté (Brecht, 2009), são influenciadas pela leitura do romance de Gorki. Podemos ver no Arquivo Musical José Mário Branco FCSH UNL – CESEM[18], à margem das partituras e de outros manuscritos, transcrições de certas passagens do romance que ajudam a compreender a intencionalidade e o *gestus* por detrás da escrita das canções. Apesar dessas influências, que são fruto de uma discussão estética de todo o século XX, observa-se uma harmonização das influências neorrealistas, ou realistas socialistas, com a estética modernista de Lopes-Graça, Eisler e Brecht[19].

A narrativa musical criada por José Mário Branco para a adaptação da Comuna estrutura-se em doze canções e um prólogo que dialogam com a ação dramática e com o contexto histórico português: o "prólogo" abre o espetáculo com um gesto didático, situando o público perante a luta revolucionária e convocando-o para uma reflexão sobre a transformação social. Seguem-se três canções que funcionam como um *flashback* da consciência política: "As canseiras desta vida", que denuncia a resignação; "Águas paradas não movem moinhos", um apelo à ação; e "Remendos e côdeas", que explicita a meta revolucionária: "Precisamos de mandar nas oficinas / Nos campos e nas minas / No poder de Estado"[20].

[18] Em https://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/.

[19] Cf. Laurentino (2023) para ver em detalhe o *gestus* musical do cantautor português em cada canção e o processo de adaptação dos poemas de Brecht, traduzidos por Yvette Centeno e Teresa Balté.

[20] José Mário Branco, *A mãe* (reedição de 1996) CD/DVD [Gravação áudio], Comuna - Cooparte.

A quarta canção, "1.º de Maio" inscreve a memória das lutas de operários e homenageia as vítimas do fascismo, numa encenação que replicava "o episódio da tomada da Bastilha no *1789* do 'Théâtre du Soleil', aliás também utilizado na versão portuguesa de *Liberdade, Liberdade* (...) a que o esteio musical da Internacional confere uma empolgante dimensão épica", como sublinha Luiz Francisco Rebello[21]. Esta peça marca a transformação interior da personagem Mãe, símbolo da consciência coletiva que desperta para a luta de classes.

O segundo conjunto de canções introduz uma toada infantil e pedagógica: "Qual é coisa, qual é ela (Elogio ao comunismo)", "ABC (Elogio da aprendizagem)" e "Os meninos de amanhã (Elogio do revolucionário)". Estas composições simplificam conceitos marxistas aliando o didatismo à mobilização revolucionária.

O terceiro bloco assume um tom marcial e combativo: "Nada os salvará", que proclama a inevitabilidade da vitória proletária; e "Camarada Maria Rodrigues", homenagem à personagem principal e às "Marias do mundo", ecoando a luta quotidiana e a resistência popular. Segue-se "O terceiro amigo", uma canção que expressa a união entre Mãe e filho através da militância no Partido Comunista, mas antecipa a morte do filho, a doença da Mãe e o seu luto.

Por fim, "Cantiga do alevantar" e "Aquele que está vivo não diga nunca 'nunca'" encerram a narrativa musical com um apelo à esperança. Esta última canção sintetiza o gesto mobilizador que atravessa todo o espetáculo, reafirmando que a revolução não é um episódio concluído, mas um processo contínuo.

[21] Luís Francisco Rebello, "Um espectáculo exemplar: A MÃE de Brecht-Gorky pela 'Comuna'", *Seara Nova, n.*º 40–41, março de 1978. Arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa.

A narrativa musical das canções de José Mário Branco expressa as convicções ideológicas do cantautor e, simultaneamente, a sua luta interior.

Vendo em detalhe algumas das canções, "Aquele que está vivo, não diga nunca 'nunca'" converge e sintetiza o *gestus* didático e o *gestus* mobilizador que atravessam toda a obra teatral. A tensão dialética – aliás, assumida por Brecht e Eisler como *Lob der Dialektik* (Elogio da dialética) (cf. Laurentino, 2023) – é explorada por José Mário Branco na estrofe 5: "As coisas são as coisas/ E são o seu contrário/ O destino que diz 'nunca'/ É o conto do vigário"[22]. Aqui, o cantautor assume a teleologia marxista, no desejo da vitória da classe operária, embora consciente da construção prática e diária da sociedade socialista. Na última estrofe, esclarece o momento histórico em que se encontra: "O 'nunca' é agora/ E 'agora' é a luta/ Contra o 'hoje' em que te explora/ O senhor que te disfruta". A revolução não é uma ilusão, mas um princípio. O fim do fascismo não significou o fim da exploração capitalista, sendo necessário manter o ímpeto revolucionário que marcara o país nos anos anteriores. As estrofes evidenciam, essencialmente, um *gestus* didático, no qual os princípios da luta de classes, apresentados ao longo da narrativa teatral e musical, foram explanados e consciencializados pela personagem principal. O refrão, por outro lado, afirma mais claramente o *gestus* mobilizador, reforçando a urgência imediata de retomar o lugar nas fileiras e (re-)fazer a revolução: "Ontem, hoje e amanhã/ Sempre o sol renascerá/ P'ra iluminar/ A multidão que se levanta! Anda!/ Não atrases o futuro, tira o 'nunca' da memória!/ Não pares de lutar!/ Pedra a pedra faz o muro crescer com a vitória/ Que o mundo há-de mudar!"

[22] José Mário Branco, *A mãe* (reedição de 1996) CD/DVD [Gravação áudio], Comuna - Cooparte.

A adaptação da narrativa de Gorki-Brecht ao momento histórico da Revolução de Abril de 1974 permite, numa interpretação imediata, que a história da revolução apresentada em palco (ou em disco) culmine com a queda do regime fascista a 25 de abril de 1974. Sem dúvida que, em 1977, esta visão podia ser interpretada à luz da *historização* brechtiana, se tivermos em consideração aquilo que o próprio Brecht propunha em 1932, do ponto de vista ideológico. A República de Weimar estava instituída mas, ao invocar a Revolução Soviética, Brecht propõe aos intérpretes e ao público alemães uma acentuação da luta revolucionária, rumo a um ideal comunista. Apesar do esfriamento do ambiente revolucionário, o espetáculo da Comuna acaba por promover uma reflexão sobre o momento histórico que se vivia no final do ano de 1977. As canções que compõem a narrativa musical de José Mário Branco, ao estabelecerem uma relação com os acontecimentos históricos da revolução portuguesa, assinalam o 25 de Abril como uma etapa da revolução, um período áureo e promissor, mas não o seu culminar. Esta é, essencialmente, a principal diferença em relação à narrativa teatral de Brecht, aproximando-se mais do romance de Gorki, inspirado nos acontecimentos da revolução de 1905 e prenunciando a revolução de 1917.

José Mário Branco terá estado presente na grande manifestação do 1.º de Maio de 1974 em Lisboa. A expressão coletiva deste momento pode ser vivida na encenação sonora "1.º de Maio", do álbum de *A mãe*. Naturalmente, a analogia presente é a de tomada de consciência da personagem Mãe para a necessidade de mudança: "As coisas têm que mudar." É também um apelo à memória daqueles que foram assassinados por protestarem e se oporem ao regime fascista. Esta peça músico-teatral, das mais impactantes do álbum, homenageia aqueles que deram a vida por um futuro melhor para todos. Podemos ver aqui a forma como José Mário Branco assinala o golpe militar do

25 de Abril de 1974, não pela euforia que se viveu, mas pela luta que se travou: "E chega o 1.º de Maio que as palavras são como a manhã do 25 de Abril, a medo ciciadas primeiro, depois gritadas pela multidão em luta"[23]. A memória das lutas que se travaram, das revoluções que se construíram, inscreve a resistência do povo português no grande movimento histórico da luta de classes. Por outro lado, "1.º de Maio" é a quarta canção da narrativa musical, a sétima cena do espetáculo da Comuna, o que significa que ainda há um longo caminho a percorrer. Esta peça musical representa a transformação interior da Mãe, como símbolo da transformação revolucionária que o próprio José Mário Branco assumiu ao longo da sua vida:

> Aquilo que aprendi na Comuna e no Teatro do Mundo é que qualquer transformação séria não pode ser feita de fora para dentro, mas de dentro para fora. (...) Os homens tornam-se revolucionários porque se transformam, não se transformam por serem revolucionários. (Branco *apud* Andrade, 2025: 148)

Depois do golpe militar de 25 de Abril de 1974, a visão ideológica dividiu os setores revolucionários, separou amigos, criou clivagens tais que, em certa medida, foram prejudiciais para a construção de uma sociedade socialista. José Mário Branco defende com lucidez, nesta narrativa musical, uma simplificação do comunismo, da luta de classes, dos ideais revolucionários, apelando à aprendizagem permanente e colaborativa. O imaginário infantil e didático das canções "Qual é coisa, qual é ela (Elogio ao comunismo)", "ABC (Elogio da aprendizagem)" ou "Os meninos de amanhã (Elogio do revolucionário)" convergem numa ideia de revolução expressa em entrevista no ano de 1999:

> A revolução é uma questão de bom senso. Não é nada do outro mundo. Está pintada com cores diabólicas pelos poderes a quem prejudicaria. Isso está na *Mãe* e não fui eu que inventei, foi o Brecht e antes dele o Gorki, que se calhar foi beber ao Marx. Está errado? Vamos pôr como deve ser. Não é para complicar, é só para resolver. (Branco *apud* Andrade, 2025: 442)

A curta canção "Camarada Maria Rodrigues" – nome da personagem Mãe, na adaptação portuguesa da Comuna – é um elogio à revolucionária, à revolução que se mantém "firme na sua luta", reforçando a ideia de revolução do quotidiano: "A Maria nunca está sozinha/ Nesta grande luta miudinha/ Todas as Marias do mundo/ Exército profundo/ Lutadores do dia a dia/ Indispensáveis como esta Maria."

"O terceiro amigo" é, na narrativa teatral, a antecipação da morte de Carlos, o filho de Maria Rodrigues (a Mãe). No entanto, na narrativa musical, é o anúncio dessa morte e a expressão do luto da Mãe. Esta perdeu um filho e agarra-se ao terceiro amigo, à terceira coisa: o partido, cantado por José Mário Branco com mágoa (porque lhe falta um partido) ou a luta revolucionária, se interpretarmos essa terceira coisa num sentido mais lato a partir do poema de Brecht. A cena que revela a morte do filho não se segue imediatamente a esta canção. Na adaptação da Comuna, este anúncio não é feito pela música, mas sim pela leitura de uma carta dirigida à Mãe. Na narrativa musical gravada em disco não temos acesso a essa leitura. Depois da canção "O terceiro amigo", há um breve relato onde se diz: "A mãe está doente, desde que o filho morreu". A morte do filho podia ter vitimado a Mãe.

[23] Carlos Porto, "*Palavras* para 'A Mãe' — De Gorki-Brecht-Comuna", *Diário de Lisboa*, 30 de janeiro de 1978. Arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa.

Mas José Mário Branco recusa que a revolução tenha morrido em novembro de 1975, que o tenham expulsado do partido e isso o obrigasse a desistir de lutar, que a morte de José Afonso – inevitável devido ao diagnóstico que recebera – fosse, igualmente, um prenúncio da derrota da revolução. A "Cantiga do alevantar" representa este esforço de reerguer a revolução e de se reerguer a si próprio. Não é só na narrativa teatral que a Mãe se consegue levantar e regressar às fileiras, onde é indispensável; é no desejo de transformar o país e o mundo que José Mário Branco recupera as forças para, com as ferramentas de que dispõe, persistir na ação e na luta revolucionárias, começando no espetáculo *A mãe* e continuando até ao fim da sua vida.

O trabalho desenvolvido por José Mário Branco para o espetáculo *A mãe* atinge os objetivos didáticos que Brecht e Eisler pretendiam em 1932. No álbum *Ser solidário* e particularmente na canção "Eu vim de longe", José Mário Branco expressa o que aprendeu durante este processo histórico, mas sobretudo com a personagem principal da obra de Gorki e Brecht com quem conviveu entre 1977 e 1978:

> Tenho esta viola numa mão/ Tenho a minha vida noutra mão/ Tenho um grande amor/ Marcado pela dor/ E sempre que Abril aqui passar/ Dou-lhe este farnel p'ró ajudar[24].

A música de José Mário Branco para o espetáculo *A mãe* é um artefacto histórico com impacto na construção de emoções e identidades revolucionárias ou antirrevolucionárias. A crítica ao espetáculo evidenciava a tensão entre um exercício de atualização revolucionária e uma correspondência aos pressupostos do teatro épico brechtiano.

[24] José Mário Branco, "Eu vim de longe, eu vou p'ra longe (Chulinha)", 1982 [Arquivo Digital], Arquivo Musical José Mário Branco, *https://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/content/eu-vim-de-longe-eu-vou-pra-longe-chulinha*.

A análise das canções de José Mário Branco revela que a música não se limita a ilustrar a ação dramática, antes constitui uma narrativa própria que enquadra o espetáculo numa visão histórica marcada pela derrota, pelo desencanto e, simultaneamente, por uma persistente vontade de transformação social. Os princípios de Brecht e Eisler, longe de serem ignorados, são apropriados e traduzidos numa linguagem musical enraizada na experiência portuguesa e atravessada pela trajetória biográfica do cantautor.

Assim, a narrativa revolucionária proposta em doze canções revela que, para José Mário Branco, a revolução não culmina no 25 de Abril, mas prolonga-se como processo quotidiano, inacabado e disputado. O espetáculo da Comuna e a música de José Mário Branco transmitem a complexidade de um período histórico em disputa e convidam a revisitar a revolução como processo vivo, aberto e em contínua reinterpretação.

CC BY NC ND

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Ricardo / Hugo Castro/ António Branco (ed.) (2025), *José Mário Branco: Entrevistas para a imprensa (1970–2019)*, Lisboa, Tinta-da-china.

ARQUIVO MUSICAL JOSÉ MÁRIO BRANCO FCSH UNL – CESEM [Arquivo Digital], *https://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/*.

BOAL, Augusto (1978, fevereiro 2), "A 'Mãe' da Comuna. Filha de Brecht", *Opção*, Arquivo da Comuna - Teatro de Pesquisa.

BRANCO, José Mário (1975), *Alerta!* [Arquivo Digital], Arquivo Musical José Mário Branco. *https://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/files/default/files/008_a_cantiga_e_uma_arma_folheto6.jpg*.

— (1982), *Eu vim de longe, eu vou p'ra longe (Chulinha)* [Arquivo Digital], Arquivo Musical José Mário Branco, *https://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/content/eu-vim-de-longe-eu-vou-pra-longe-chulinha*.

— (1996), *A Mãe (reedição de 1996) CD/DVD* [Gravação áudio], Comuna - Cooparte.

BRECHT, Bertolt (2005), *Teatro. 3. 3*, Lisboa, Cotovia.

— (2009), *A mãe* (Y. K. Centeno / T. Balté, trad.), Lisboa, Livros de Areia Editores, Lda.

CARVALHO, Mário Vieira de (2017), *Lopes-Graça e a modernidade musical*, Lisboa, Guerra & Paz.

DELILLE, Maria Manuela / Ana M. Ramalheira / Maria E. Castendo / Maria T. Cortez / Maria C. Carrington (1991), *Do pobre B.B. em Portugal. Aspectos da recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974*, Lisboa, Editora Estante.

EISLER, Hanns (1973), *Musik und Politik: Schriften 1924–1948* (G. Mayer, ed.), Berlim, Rogner & Bernhard.

LAURENTINO, Henrique (2023), *A Mãe de Bertolt Brecht. A música de Hanns Eisler e José Mário Branco* [Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, especialização em Musicologia Histórica, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa], *http://hdl.handle.net/10362/161575*.

LEMOS, José Valentim (1978, janeiro 23), "'Mãe': As flores de Maio", *Diário de Notícias*, Arquivo da Comuna - Teatro de Pesquisa.

LISTOPAD, Jorge (1978a, janeiro 30), "Inquietar Brecht", *Luta*, Arquivo da Comuna - Teatro de Pesquisa.

— (1978b, fevereiro 4), "A metamorfose da crisálida chamada 'A Mãe'", *Expresso*, Arquivo da Comuna - Teatro de Pesquisa.

LOPES-GRAÇA, Fernando (1942, setembro 12), "Sobre a canção popular portuguesa e o seu tratamento erudito", *Seara Nova*, pp. 163–165.

MUMFORD, Meg (2009), *Bertolt Brecht*, Londres, Routledge.

PACHECO, Nuno (1996), *"Mãe-filha da revolução", notas do CD A Mãe* (reedição de 1996), Comuna - Cooparte. *https://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/files/default/files/004_a_mae_folheto2.jpg*.

PINA, Álvaro (1978, março 13), "'A Mãe', de Brecht e a revolução portuguesa", *O Diário*, Arquivo da Comuna - Teatro de Pesquisa.

PORTO, Carlos (1978, janeiro 30), "Palavras para 'A Mãe'— De Gorki-Brecht-Comuna", *Diário de Lisboa*, Arquivo da Comuna - Teatro de Pesquisa.

"PORTUGAL: LA MERE/COMUNA" (1978, novembro), *Confluent*, Arquivo da Comuna - Teatro de Pesquisa.

RAMALHEIRA, Ana Maria (1991), "Die Mutter / A Mãe & Der Kaukasische Kreidkreis / O Círculo de Giz Caucasiano", *in* M. M. Delille, *Do Pobre B. B. em Portugal: Aspectos da Recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974*, Lisboa, Editora Estante, pp. 121–181.

REBELLO, Luiz Francisco (1978, março), "Um espectáculo exemplar: A MÃE de Brecht-Gorky pela 'Comuna'", *Seara Nova*, 40–41, Arquivo da Comuna - Teatro de Pesquisa.

SANTOS, Vítor Pavão dos. (1978, fevereiro 10), "Brecht e fogo posto. 'A Mãe', de Bertolt Brecht", *O Jornal*, Arquivo da Comuna - Teatro de Pesquisa.

SANTOS, J. Cid (1978, março 9), "A Mãe de Gorki (1906) à Praça de Espanha (1978)", *Página Um*, Arquivo da Comuna - Teatro de Pesquisa.

SERÔDIO, Maria Helena (1978, janeiro 24), "'A Mãe' na 'Comuna'", *O Diário*, Arquivo da Comuna - Teatro de Pesquisa.

SILVA, Octávio Fonseca (2000), *José Mário Branco: O canto da inquietação*, Porto, Discantus.

TRINDADE, Luís (2024), "Processo de Representação em Curso: A narrativa histórica da memória da Revolução", *in* M. Loff / M. Cardina (ed.), *25 de Abril: Revolução e mudança em 50 anos de memória*, Lisboa, Tinta-da-china, pp. 215–248.

WEIGEND, Friedrich (1978, junho 12), "No luto e no sonho: A Mãe de Brecht de novo vivida pelos portugueses", *Stuttgarter Zeitung*, Arquivo da Comuna - Teatro de Pesquisa.

WILLETT, John (1967), *O teatro de Brecht: Visto de oito aspectos*, trad. Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Zahar Editores.

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 5
JUNHO DE 2026

BASTIDORES E TRANSFORMAÇÕES

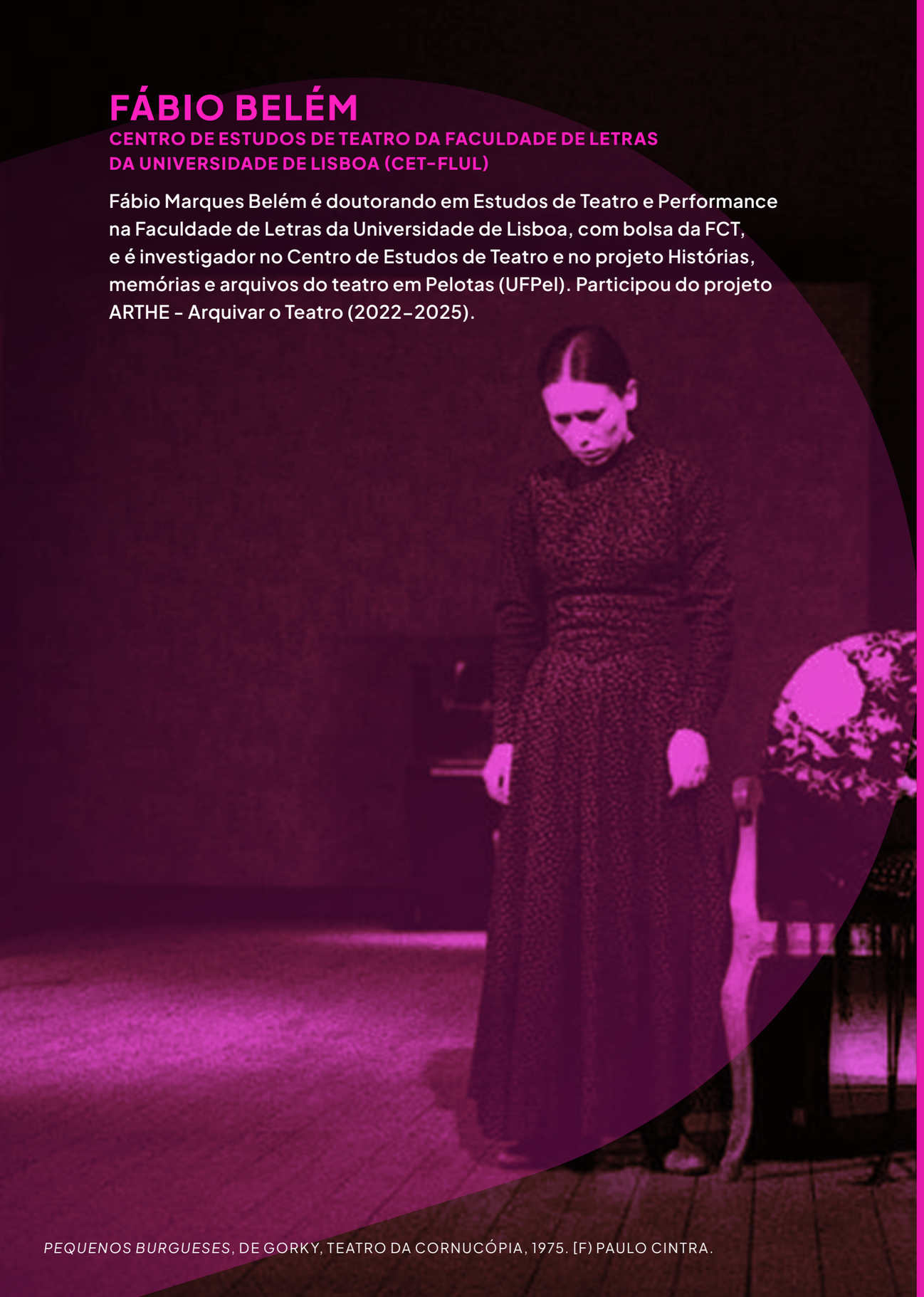
A CORRESPONDÊNCIA DO TEATRO DA CORNUCÓPIA NA TRANSIÇÃO PARA A DEMOCRACIA (1973-1978)

FÁBIO BELÉM

FÁBIO BELÉM

CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (CET-FLUL)

Fábio Marques Belém 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 e no projeto Histórias, memórias e arquivos do teatro em Pelotas (UFPel). Participou do projeto ARTHE - Arquivar o Teatro (2022–2025).



PEQUENOS BURGUESES, DE GORKY, TEATRO DA CORNUCÓPIA, 1975. [F] PAULO CINTRA.

RESUMO

Este artigo analisa a correspondência do Teatro da Cornucópia (1973–1978) para compreender as tensões entre criação artística, censura e políticas culturais na transição democrática em Portugal.
A partir do arquivo epistolar – cartas, ofícios e despachos trocados com ministérios, câmaras e fundações – traça-se a trajetória institucional da companhia desde a fase final da ditadura, pela Revolução dos Cravos, até ao I Governo Constitucional. Os documentos revelam a dependência financeira face à Fundação Calouste Gulbenkian, os constrangimentos da Censura, as negociações por subsídios, os cortes e atrasos nos pagamentos e as estratégias de resistência da companhia, que defendia o teatro como serviço público.
O estudo mostra como a correspondência suscita debates sobre modelos de produção, acesso ao público e a elaboração (ou ausência) de políticas culturais coerentes, contribuindo para a história do teatro independente e para a reflexão crítica sobre a democratização cultural em Portugal.

PALAVRAS-CHAVE
Teatro da Cornucópia, Arquivos teatrais, Transição democrática, Políticas culturais, Censura

ABSTRACT

This article examines the correspondence of Teatro da Cornucópia (1973–1978) to explore the tensions between artistic creation, censorship and cultural policy during Portugal's democratic transition.
Drawing on the epistolary archive – letters, official communications and memos exchanged with ministries, municipal councils and foundations – it traces the company's institutional trajectory from the final phase of the dictatorship, through the Carnation Revolution, to the First Constitutional Government.
The documents reveal the company's financial dependence on the Calouste Gulbenkian Foundation, the constraints imposed by censorship, negotiations over subsidies, payment cuts and delays, and the company's strategies of resistance as it advocated for theatre as a public service.
The study shows how the correspondence clarifies debates about production models, public access and the formulation (or absence) of coherent cultural policies, contributing to the history of independent theatre and to critical reflection on cultural democratization in Portugal.

KEYWORDS
Teatro da Cornucópia, Theatrical archives, Democratic transition, Cultural policy, Censorship

INTRODUÇÃO

O período de transição democrática em Portugal (1974-1976) coincide com uma efervescência cultural marcada pela queda do Estado Novo em 25 de abril de 1974 e pelo surgimento de novas propostas teatrais. Nesse contexto, o conceito de *teatro independente* assumiu contornos peculiares em Portugal, precisamente por causa da importância histórica do 25 de Abril na sua afirmação. Grupos como a Comuna, o Teatro da Cornucópia, Os Bonecreiros e outros ganharam espaço, propondo espetáculos de intervenção política que rejeitavam a lógica comercial anterior.

Essa trajetória inscreveu-se num cenário de rápidas transformações socioeconómicas: a liberalização após a Revolução abriu possibilidades institucionais com um novo formato na distribuição dos subsídios. Reivindicando o teatro como serviço público, considerando a sua dimensão social, formativa e educacional, o movimento teatral unido exigiu, logo após o 25 de Abril, que o Estado assumisse a responsabilidade de fornecer apoio financeiro para a sustentabilidade dessa atividade. Um documento redigido a 6 de maio de 1974, no auditório da Fundação Gulbenkian, por uma comissão composta por representantes da Associação Portuguesa de Escritores (Alexandre Babo), da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro (Carlos Porto), da Associação Portuguesa de Teatro de Amadores (Viriato Camilo) e do Sindicato dos Músicos (Jorge Peixinho), enfatizava a necessidade de apoio estatal para a consolidação e o desenvolvimento do panorama teatral, engajado no pós-revolução. A comissão destacava as orientações que deveriam ser seguidas na concessão dos subsídios financeiros:

> **4.º –** Que para a atribuição de subsídios às companhias e grupos seja imediatamente nomeada uma comissão, devendo atender-se, entre outros, aos factores seguintes:
>
> **a)** O nível artístico e a utilidade sócio-política dos espectáculos anteriormente montados por essas companhias e grupos;
> **b)** O reportório que se proponham apresentar, tendo em conta as exigências do actual momento político e a importância do Teatro como factor de consciencialização do povo português;
> **c)** O facto de se tratar de companhias ou grupos que se proponham a exercer a sua actividade em meios cuja população se manteve até agora afastada dos espectáculos teatrais. (*Cinéfilo*, 01/06/1974: 29)

A comissão ressaltou a importância de o Estado subsidiar o teatro, uma vez que ambos compartilhavam o objetivo de consciencializar o povo português em relação aos ideais proclamados pela Revolução. Ao teatro comprometido com a causa revolucionária, concebido como um "teatro de intervenção imediata" (Vasques *et al.*, 1994: 31), deveria ser dada prioridade na atribuição dos subsídios, em detrimento do teatro comercial e de revista que, na sua maioria, possuía objetivos de entretenimento superficiais.

A obtenção de apoio financeiro estatal proporcionou a vários grupos maior independência em relação à bilheteira, o que, juntamente com o advento da liberdade democrática, após o fim da Censura, impulsionou a renovação do seu modo de trabalhar. Eugénia Vasques (1999: 1) destaca a "emergência na actualização das linguagens estéticas e na aceleração da divulgação de dramaturgias até então proibidas ou ignoradas". Essa conjuntura favorável proporcionou espaço para novas experimentações, abrindo portas a expressões teatrais antes reprimidas ou negligenciadas.

Nesta altura, os textos portugueses originais tiveram pouca visibilidade nos palcos dos grupos independentes, que com frequência optavam por montar peças de autores estrangeiros pouco conhecidos ou pouco representados no país; a presença da dramaturgia nacional apareceu muitas vezes sob a forma de adaptações, colagens e montagens, em vez de estreias de textos originais. Convém, porém, ter em conta o argumento de Carlos Porto (1994: 18): para ele, essas práticas não são meramente substitutivas, mas constituem "um quadro de criações dramatúrgicas que não pode ser menosprezado". Autores clássicos como Gil Vicente, António José da Silva (*O Judeu*) e Almeida Garrett tiveram uma maior presença através destas adaptações. O Arquivo do Teatro da Cornucópia alberga um manifesto de autores portugueses, datado de 18 de junho de 1984, em que um grupo de autores expressava acusações contra os produtores profissionais de teatro, alegando que estes "não promovem, mas sim marginalizam a criação dramática de origem nacional". A carta informa, ainda, que, entre 1974 e 1984, apenas noventa obras originais de autores portugueses haviam sido representadas pela primeira vez por companhias teatrais profissionais, sendo que doze eram adaptações e apenas cinquenta haviam sido escritas após o 25 de Abril. Os autores concluem a carta acusando companhias teatrais particularmente prestigiadas, como o Teatro da Cornucópia e o Centro Cultural de Évora, de terem "sistematicamente ignorado a criação dramatúrgica nacional"[1]. Jorge Silva Melo, por seu lado, destaca a urgente necessidade sentida pelas companhias de revitalizar o repertório teatral e reformular a abordagem da prática:

> [O] que eu acho que aconteceu começou, digamos, em 1971 – com Os Bonecreiros, a Comuna – foi isto: desde essa altura o que foi muito evidente é que muitos actores profissionais queriam trabalhar de outra maneira; e algumas pessoas vindas da universidade, portanto actores universitários, actores ou pessoas ligadas ao teatro, não necessariamente actores, queriam sobretudo, até por causa da sua formação universitária, criar um reportório diferente. (...) Aparece uma evolução de vários grupos de teatro na descendência do que o Peter Brook tinha cá feito (...) e começa, assim, a haver sintomas de que as pessoas, por um lado, queriam outro reportório, por outro lado, queriam trabalhar de outra maneira, para além das maneiras que já estavam a falecer. (Melo *apud* Machado, 1999: 61)

Os novos grupos também procuraram romper com a estrutura hierárquica e centralizadora do teatro comercial, optando por novos modelos de produção baseados em associações, cooperativas e pequenas empresas teatrais. Essas iniciativas valorizavam a participação coletiva, a autogestão e, especialmente, formas equitativas de remuneração. Em entrevista concedida à revista *Cinéfilo*, nos primórdios do Teatro da Cornucópia, Luis Miguel Cintra destacava o facto de a "forma de produção de um espectáculo" ser naquele momento, em Portugal, "tão importante como o espectáculo em si" (*Cinéfilo*, 08/11/1973: 10).

Para analisar esse momento histórico, esta investigação debruça-se sobre a correspondência trocada entre o Teatro da Cornucópia e órgãos governamentais entre 1973 e 1978. O acervo arquivístico da companhia – que abarca documentos que vão dos anos imediatamente anteriores ao 25 de Abril até meados de 2016 – revela-se um recurso fundamental não apenas para contar a história da Cornucópia, mas também para compreender o teatro português e as políticas culturais do país naquele período. Esses arquivos contêm narrativas próprias e provas de funcionamento institucional, permitindo resgatar do efêmero da cena teatral informações duradouras sobre projetos

[1] Pasta Burocrática n.º 10 do Arquivo do Teatro da Cornucópia.

artísticos e relações com o Estado. É nessa perspectiva que se valoriza a correspondência entre o grupo e ministérios, câmaras e outras entidades como fonte analítica: as cartas, despachos, circulares e ofícios apontam para a tensão entre o impulso criativo e as regras burocráticas da transição.

Examinar essa documentação permite reconstruir negociações de subsídios, declarações de intenções e até relatos de dificuldades financeiras que atingiram diretamente a produção da época. Esta pesquisa justifica-se pela escassez de estudos centrados em fontes primárias de arquivos teatrais e pela importância de tal perspectiva para a história cultural. A partir de documentos originais, podemos, por exemplo, mensurar o impacto das políticas públicas emergentes durante a transição (como os primeiros subsídios institucionais e a reorganização do Fundo de Teatro[2]) ou identificar elementos da linha editorial da companhia. A análise da correspondência da Cornucópia entre 1973 e 1978 ilumina dimensões pouco registadas da democratização cultural portuguesa. Trata-se de entender não apenas as vicissitudes de um grupo teatral fundamental, mas também de mostrar o modo como os seus arquivos preservam as histórias coletivas do teatro, contribuindo para a reflexão crítica sobre as políticas culturais desse período crucial.

[2] O Fundo de Teatro, uma bolsa de dinheiro criada pelo Estado português no pós-II Guerra Mundial para sustentar a atividade teatral privada, foi analisado na dissertação de Nuno Moura, intitulada *Indispensável dirigismo equilibrado: o Fundo de Teatro entre 1950 e 1974*, disponível no repositório da Universidade de Lisboa em http://hdl.handle.net/10451/472.

→ **[3]** No artigo "O arquivo do Teatro da Cornucópia: rastos da organização de uma companhia de teatro independente", pude desenvolver uma reflexão mais abrangente sobre as marcas identitárias do Teatro da Cornucópia, concentrando-me em informações extraídas de parte do arquivo oficial da companhia. O texto pode ser consultado em https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/37996/26274.

O ARQUIVO DO TEATRO DA CORNUCÓPIA[3]

O Teatro da Cornucópia manteve uma prática sistemática de arquivamento de toda a correspondência expedida e recebida com diversos agentes culturais, sociais e económicos. Ao abordar uma ampla gama de temas, a constituição deste arquivo revela-se extremamente relevante, pois possibilita a análise dos debates e demandas do setor teatral, os custos de produção, as modalidades de financiamento, bem como outros assuntos ainda pouco explorados pelos investigadores. Este arquivo, ao servir como um repositório abrangente de interações e documentação, não apenas preserva a memória institucional do Teatro da Cornucópia, mas também constitui uma fonte valiosa para estudos académicos que buscam compreender as dinâmicas e desafios enfrentados pelo teatro no contexto cultural, social e económico daqueles anos.

Esta documentação encontra-se, em grande parte, preservada, embora seja possível identificar lacunas, tais como a ausência de assinaturas, datas ou falta de continuidade nas informações. Contudo, essas lacunas de metadados foram contornadas mediante a utilização de outras fontes, tais como os arquivos de outras companhias, a bibliografia complementar e outros documentos presentes no próprio arquivo da companhia. A análise desse conjunto permitiu reconstruir sumariamente a história administrativa e o quotidiano administrativo da instituição. Neste artigo, propomo-nos apresentar parte da correspondência trocada pelo Teatro da Cornucópia, inicialmente no período de formação da companhia (1973), abrangendo assim o período da ditadura, e posteriormente durante o período do PREC (1974-1976) até ao fim da vigência do I Governo Constitucional (1978).

A CORRESPONDÊNCIA DURANTE O PERÍODO DA DITADURA – ENSAIOS DE CENSURA

Carlos Machado (1999: 12) menciona que o "Teatro da Cornucópia nasce num tempo em que as consciências estão sob vigilância, a vigilância policial e a vigilância dos arautos da posição correta e do punho apontado". Viviam-se os tempos da Primavera Marcelista mas, mesmo nesse cenário, a Censura não dava tréguas.

A data de estabelecimento do Teatro da Cornucópia é comumente apontada em julho de 1973, precisamente o mês da confirmação do subsídio da Fundação Calouste Gulbenkian para a produção do primeiro espetáculo: *O misantropo*, de Molière.[4] Vários documentos existentes no arquivo confirmam os esforços da companhia para conseguir igualmente o apoio do Estado. Numa carta dirigida ao Fundo do Teatro, datada de 10 de maio de 1974, os diretores da Cornucópia, Luis Miguel Cintra e Jorge Silva Melo, referem que o pedido de subsídio apresentado em julho de 1973 fora indeferido, muito provavelmente por se considerar que a companhia "trabalhava às margens do teatro comercial"[5]. O pedido original ao Fundo de Teatro não foi encontrado no arquivo. No entanto, o indeferimento[6], emitido pela Direcção-Geral da Cultura Popular e Espectáculos, datado de 29 de agosto de 1973 e assinado por Félix Ribeiro, informa que "o Exmo. Conselho de Teatro, na sua última reunião, não atribuiu qualquer subsídio a essa Empresa". Seria, desta forma, o apoio da Gulbenkian[7] fundamental para permitir dar o pontapé de saída nas atividades da Cornucópia.

[4] Carta enviada a Carlos Wallenstein, diretor dos Serviços de Teatro da Fundação Calouste Gulbenkian, em 24 de julho de 1974.

[5] Documento constante da pasta Burocrática n.º 2.

[6] Documento constante da pasta Burocrática n.º 2.

A menos de quinze dias da estreia do primeiro espetáculo do Teatro da Cornucópia, a Comissão de Censura classificou-o como apropriado somente a maiores de 18 anos. No entanto, devido ao subsídio concedido pela Fundação Calouste Gulbenkian, o grupo estava obrigado a realizar apresentações em liceus e escolas de Lisboa. Diante da situação, a companhia solicitou uma revisão à Censura para lidar com o problema. Na carta de requisição do ensaio de Censura, o grupo expressava as suas preocupações:

> Preocupa-nos extremamente o facto de o texto da peça ter sido classificado para 18 anos, na medida em que queríamos que este espectáculo, e aliás todos os que tencionamos realizar este ano, se dedicasse particularmente aos estudantes do ensino secundário, entre os 14 e os 18 anos. A escolha de O *Misantropo* foi-nos sugerida, entre outras razões, precisamente pelo facto de se tratar de um autor clássico que os alunos dessas idades são obrigados a conhecer nos Liceus que frequentam. (...). Assim sendo, vimos inquirir junto de V. Exa. da possibilidade de o ensaio de censura decidir uma alteração de classificação para espetáculo e torná-lo acessível aos jovens a partir dos 14 anos, sem o qual ele não poderá concretizar o intuito didáctico que é a sua principal função. (Carta enviada à Direcção de Serviços de Espectáculos em 3 de outubro de 1973)[8]

A decisão da Comissão, após o ensaio da Censura, acabaria por ser favorável à Cornucópia e o espetáculo pôde ser apresentado nos liceus

← [7] Para mais informações sobre os subsídios da Fundação Calouste Gulbenkian para o teatro, consultar o livro *Financiar o teatro em Portugal: a actuação da Fundação Calouste Gulbenkian (1959–1999)*. Neste livro, a autora faz um levantamento sistemático das informações relativas aos financiamentos concedidos pela FCG entre os anos de 1955 e 1999. Versão e-book disponível em https://ceteatro.pt/publicacao/financiar_teatro/.

[8] Documento constante da pasta Burocrática n.º 1.

de Lisboa. Contudo, a relação da companhia com a Censura tornou-se novamente controversa em meados de 1974, quando a proposta de encenar a peça *A mandrágora*, de Maquiavel, foi submetida. A Comissão de Exame e Classificação, neste contexto, deliberou pela reprovação da encenação, impondo a proibição de representação da mesma "em Portugal continental e ilhas adjacentes"[9].

A companhia empenhava-se em buscar meios para viabilizar a sua segunda produção, a qual, em virtude da proibição do texto de Maquiavel, se materializou como a confluência de duas obras de Marivaux: *A ilha dos escravos* e *A herança*. Este espetáculo, assim como o anterior, não recebeu respaldo governamental, sendo a Fundação Calouste Gulbenkian a entidade responsável pelo aporte financeiro essencial para a sua realização. No processo de submissão para o ensaio de Censura, em 15 de fevereiro de 1974, a companhia enfatizou explicitamente a importância de os censores "considerarem as finalidades específicas do Teatro da Cornucópia, que se dedica primordialmente ao público adolescente"[10]. O espetáculo estreou em 1 de março daquele ano e acabou por ser classificado para maiores de 14 anos.

Menos de dois meses após a estreia do segundo espetáculo do Teatro da Cornucópia aconteceu a Revolução dos Cravos, fazendo com que a companhia "parasse as suas atividades anteriores para construir um espectáculo mais adequado às aspirações do momento"[11].

[9] Carta enviada por Manuel Henriques da Silva em 16 de janeiro de 1974, representando a Secretaria de Estado da Informação e Turismo, a responder a uma carta de 19 de novembro de 1973 enviada pelo Teatro da Cornucópia.

[10] Carta enviada à Direcção dos Serviços de Espectáculos.

[11] Carta enviada à Fundação Calouste Gulbenkian em 6 de maio de 1974.

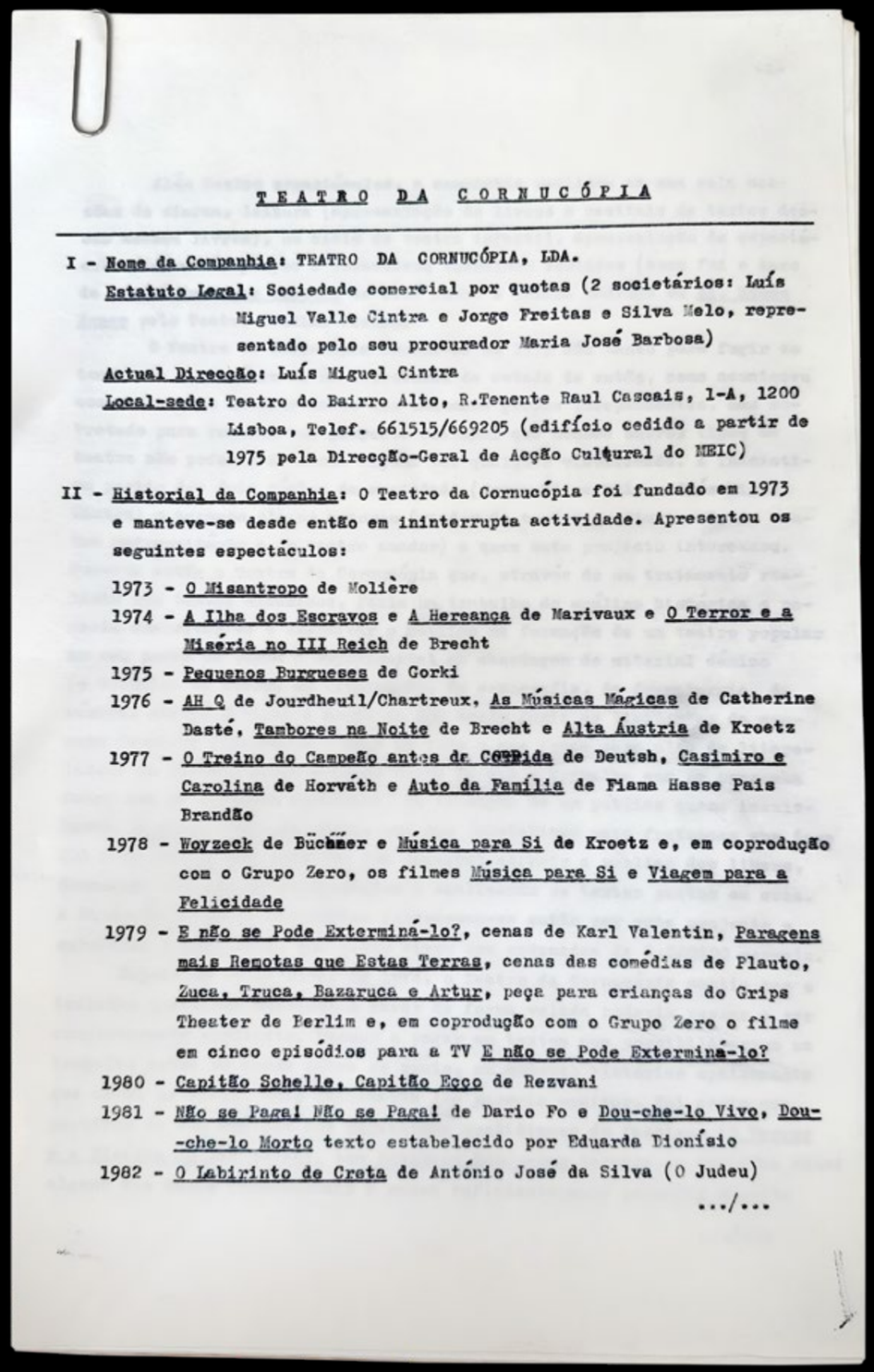
É relevante ressaltar que, durante o regime ditatorial, o governo não forneceu qualquer incentivo à formação e estabelecimento do Teatro da Cornucópia, recusando sistematicamente todas as solicitações feitas pela instituição teatral. Nesse contexto, os subsídios financeiros providenciados pela Fundação Calouste Gulbenkian, por meio do seu Serviço de Teatro, desempenharam um papel crucial na manutenção e existência da companhia durante esse período desafiador. Contudo, o advento do novo cenário democrático, resultante da Revolução, não acarretou facilidades financeiras ao grupo.

CORRESPONDÊNCIA DURANTE O PROCESSO REVOLUCIONÁRIO EM CURSO – POR SUBSÍDIO E SEDE

Os primeiros meses de existência do Teatro da Cornucópia foram marcados pela contínua dependência de fontes alternativas de financiamento e pela preocupação em garantir a concordância entre a produção teatral num período de vigilância da Censura e o propósito artístico voltado para a juventude. A Revolução dos Cravos marcaria o início de uma nova era para a liberdade artística e de expressão em Portugal. Esse momento histórico permitiu que os grupos teatrais finalmente trabalhassem de forma autónoma e sem restrições.

Com o 25 de Abril, o Teatro da Cornucópia sentiu que "o trabalho que tinha começado a fazer de forma velada poderia passar a ser completamente explícito", passando a "pegar em textos que possibilitassem um trabalho sobre os temas sobre os quais, no momento histórico apaixonante que então se vivia, mais importante lhe parecia meditar"[12].

[12] Relatório de atividades realizado em função da passagem de dez anos da companhia em julho de 1982. Documento constante da pasta Burocrática n.º 8.



TEATRO DA CORNUCÓPIA

I - Nome da Companhia: TEATRO DA CORNUCÓPIA, LDA.
Estatuto Legal: Sociedade comercial por quotas (2 societários: Luís Miguel Valle Cintra e Jorge Freitas e Silva Melo, representado pelo seu procurador Maria José Barbosa)
Actual Direcção: Luís Miguel Cintra
Local-sede: Teatro do Bairro Alto, R.Tenente Raul Cascais, 1-A, 1200 Lisboa, Telef. 661515/669205 (edifício cedido a partir de 1975 pela Direcção-Geral de Acção Cultural do MEIC)

II - Historial da Companhia: O Teatro da Cornucópia foi fundado em 1973 e manteve-se desde então em ininterrupta actividade. Apresentou os seguintes espectáculos:

1973 - O Misantropo de Molière
1974 - A Ilha dos Escravos e A Herança de Marivaux e O Terror e a Miséria no III Reich de Brecht
1975 - Pequenos Burgueses de Gorki
1976 - AH Q de Jourdheuil/Chartreux, As Músicas Mágicas de Catherine Dasté, Tambores na Noite de Brecht e Alta Áustria de Kroetz
1977 - O Treino do Campeão antes da Corrida de Deutsh, Casimiro e Carolina de Horváth e Auto da Família de Fiama Hasse Pais Brandão
1978 - Woyzeck de Büchner e Música para Si de Kroetz e, em coprodução com o Grupo Zero, os filmes Música para Si e Viagem para a Felicidade
1979 - E não se Pode Exterminá-lo?, cenas de Karl Valentin, Paragens mais Remotas que Estas Terras, cenas das comédias de Plauto, Zuca, Truca, Bazaruca e Artur, peça para crianças do Grips Theater de Berlim e, em coprodução com o Grupo Zero o filme em cinco episódios para a TV E não se Pode Exterminá-lo?
1980 - Capitão Schelle, Capitão Ecco de Rezvani
1981 - Não se Paga! Não se Paga! de Dario Fo e Dou-che-lo Vivo, Dou--che-lo Morto texto estabelecido por Eduarda Dionísio
1982 - O Labirinto de Creta de António José da Silva (O Judeu)

.../...

ARQUIVO DO TEATRO DA CORNUCÓPIA, PASTA N.º 8, RELATÓRIO DE ATIVIDADE.

Em 8 de maio de 1974, a companhia realiza um novo pedido de subsídio ao Fundo de Teatro para a produção do espetáculo *O terror e a miséria no III Reich*. Alegam que os pedidos anteriores, feitos durante o período da ditadura, haviam sido negados, mas decidem solicitar novamente "dadas as novas circunstâncias"[13]. Contudo, este pedido também lhes foi negado. Em carta enviada a Maria de Lourdes Belchior, secretária de Estado dos Assuntos Culturais e Investimento Científico, a companhia contestou a desqualificação e expôs os motivos pelos quais se consideravam merecedores do apoio. A direção da companhia refutou especialmente os argumentos de que "já havia uma companhia idêntica ao Teatro da Cornucópia, que seria a Casa da Comédia"[14]. Com isso, o seu terceiro espetáculo foi novamente realizado graças somente ao subsídio da Fundação Calouste Gulbenkian, e a estreia ocorreu a 13 de julho de 1974, na Sociedade Filarmónica Incrível Almadense.

Mesmo sem o subsídio do Estado, o Teatro da Cornucópia participou nas Campanhas de Dinamização Cultural em dezembro de 1974, a convite do Movimento das Forças Armadas, e levou o espetáculo *O terror e a miséria do III Reich* a diversas povoações do país, incluindo Sines, Évora, Albarraque, Vialonga, Sintra, Palmela, Moita, Setúbal[15], entre outras. O espetáculo foi apresentado oitenta e uma vezes, o que revela o impacto e a relevância da obra. A iniciativa de levar o teatro a lugares e regiões com menor acesso à oferta cultural foi uma forma de democratizar o acesso à cultura e proporcionar um espaço de reflexão e consciencialização sobre questões importantes na época.

[13] Documento constante da pasta Burocrática n.º 1.

[14] Documento constante da pasta Burocrática n.º 1.

[15] Documento constante da pasta Burocrática n.º 1.

Para a temporada de 1974/1975, um despacho[16] do Ministério da Comunicação Social, divulgado pela Comissão Consultiva para as Atividades Teatrais, anunciava que das quarenta e duas companhias que tinham solicitado apoio ao Fundo de Teatro, apenas dezanove tinham sido qualificadas para receber o subsídio, sendo a Cornucópia contemplada com a quantia de 3000 contos.

No entanto, o montante destinado à companhia não foi integralmente pago. Em janeiro de 1975, foi anunciado um corte de 50% no subsídio destinado à temporada. O grupo expressou a sua insatisfação, argumentando que o valor concedido era "muito inferior às necessidades". Além disso, manifestou preocupação por depender da bilheteira, o que não "estava alinhado com a visão da companhia"[17]. Mesmo aquém da necessidade, esse subsídio foi direcionado à manutenção da companhia e à realização do quarto espetáculo da Cornucópia, *Pequenos burgueses*, de Gorki.

Em agosto e setembro do mesmo ano, nenhum subsídio foi pago, facto que levou Luis Miguel Cintra a enviar uma carta[18] ao secretário de Estado da Cultura, João de Freitas Branco[19], onde expunha a grave situação em que o grupo se encontrava, suspendendo os trabalhos da companhia até que se resolvesse a situação:

> Mais uma vez o Teatro da Cornucópia se vê numa situação económica desesperada para a qual não encontra solução, pelo que volta a apelar urgentemente para V.Exa. Ao regressarmos de férias, tomámos conhecimento de que nenhum subsídio para os meses de Agosto e Setembro foram atribuídos. Portanto, os elementos do Teatro da Cornucópia decidiram suspender as suas actividades até que esse assunto possa ser resolvido. De facto, não só mais um período de trabalho não remunerado nos parece inaceitável, como o próprio recomeço da actividade de uma companhia como a nossa e nesta situação económica, acarreta necessàriamente maiores dívidas do que a simples suspensão da actividade.

As atividades do grupo foram suspensas entre 1 de setembro e 8 de outubro de 1975[20]. Para a temporada seguinte, foi solicitado às companhias que apresentassem um novo pedido de subsídio, informação que o grupo recebeu com "surpresa" e "ironia"[21], pois ainda não havia sido resolvido o caso do subsídio do ano anterior. Em resposta, a Cornucópia expressa "alguma esperança e alguma descrença" em relação ao resultado do pedido, tendo o grupo aproveitado a oportunidade para convidar a Direcção-Geral dos Espectáculos a assistir ao espetáculo *Pequenos burgueses*[22].

A Cornucópia enfrentava ainda a dificuldade de não possuir um espaço fixo para a administração da companhia e para os ensaios das suas

[16] Documento constante da pasta Burocrática n.º 3.

[17] Documento constante da pasta Burocrática n.º 3.

[18] Documento constante da pasta Burocrática n.º 3.

[19] João de Freitas Branco tomou posse como secretário de Estado da Cultura a 20 de agosto de 1975, aquando da tomada de posse do III Governo Provisório, não tendo integrado o governo anterior.

[20] Conforme documento "Nota aos relatórios da temporada 1975/76". Documento constante da pasta Burocrática n.º 3.

[21] Documento constante da pasta Burocrática n.º 3.

[22] Documento constante da pasta Burocrática n.º 3. *O texto Pequenos burgueses* (Мещане, no original) foi escrito por Máximo Gorki em 1901 e encenada pela primeira vez no Teatro de Arte de Moscovo. A obra faz parte do movimento realista e reflete as tensões sociais e políticas que precederam a Revolução Russa.

MUITO URGENTE

Exmº Senhor
Dr. João de Freitas Branco
Secretário de Estado da Cultura
Ministério da Comunicação Social
Palácio Foz
Praça dos Restauradores
LISBOA

Lisboa, 4 de Setembro de 1975

Exmº Senhor Doutor,

Mais uma vez o Teatro da Cornucópia se vê numa situação económica deseperada para a qual não encontra solução, pelo que volta a apelar urgentemente para V. Exª.

De regresso de férias, perante o facto da acumulação de dívidas e do esgotamento de todas as verbas da companhia, ao tomarem conhecimento de que nenhum subsídio para os meses de Agosto e Setembro lhes tinha sido atribuído, os elementos do Teatro da Cornucópia decidiram suspender as suas actividades até que esse assunto possa ser resolvido. De facto, não só mais um período de trabalho não remunerado lhes parece inaceitável, como o próprio recomeço da actividade de uma companhia como a nossa e nesta situação económica, acarreta necessàriamente maiores dívidas do que a simples suspensão da actividade. Vemo-nos assim obrigados a suspender a tournée prevista para a primeira parte deste mês e o recomeço dos espectáculos em Lisboa assim como os ensaios de nova peça, sendo que retomaremos a actividade assim que o problema estiver resolvido.

Sabemos que o atraso na resolução desta questão é apenas uma "questão burocrática" pelo que apelamos que ela seja resolvida com a máxima urgência.

Apresentamos a V. Exª os nossos melhores cumprimentos

Por TEATRO DA CORNUCÓPIA

(Luis Miguel Cintra)

ARQUIVO DO TEATRO DA CORNUCÓPIA, PASTA N.º 3.

Exmo Senhor
Eng. Vasco Pinto Leite
Director Geral da Cultura Popular e Espectáculos
Ministério da Comunicação Social
Palácio Foz
LISBOA

Lisboa, 30 de Junho de 1975

Exmo Senhor Director Geral,

Tendo lido (não sem alguma surpresa)que seria necessário entregar um pedido de subsídio para a temporada de 1975/1976, aqui nos apressamos a fazê-lo, sem que, como Vossa Excelência por certo o saberá, o nosso pedido do ano anterior se encontre ainda totalmente resolvido, e estando nós na véspera de ficar sem qualquer recurso económico.

Esperando que esta situação -que poderemos considerar levemente irónica?- se resolva no mais breve espaço de tempo possível, aqui segue o que nos foi pedido. E com ele, alguma esperança e alguma descrença.

Certos da Vossa Atenção, aproveitamos a oportunidadade para reiterar o convite já feito para assistir ao nosso espectáculo Pequenos Burgueses; e para apresentar os nossos melhores cumprimentos.

Por Teatro da Cornucópia

(Jorge Silva Melo)

ARQUIVO DO TEATRO DA CORNUCÓPIA, PASTA N.º 3.

peças, fazendo com que a montagem dos três primeiros espetáculos tivesse ocorrido num "barracão" localizado na rua de São Bernardo, n.º 60, em Lisboa. A correspondência da companhia evidencia os esforços empreendidos junto do Governo para solucionar essa carência e obter uma sede adequada. Em 16 de agosto de 1974, foram despachadas quatro solicitações de sala para as suas atividades, endereçadas à Câmara Municipal de Lisboa, à FNAT (Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho[23]), ao diretor de Assuntos Especiais do Ministério da Educação e Cultura, e ao diretor-geral da Cultura Popular e Espetáculos. Nessas requisições, a companhia argumentou que, embora o primeiro ano de trabalho tivesse sido considerado positivo artisticamente, as condições económicas eram desfavoráveis. Destacavam o elevado custo dos locais onde se apresentaram, os altos preços dos transportes, a impossibilidade de contratar pessoal técnico e a necessidade de aumentar os salários dos atores. Salientavam que o Teatro da Cornucópia praticava um teatro não comercial, não sustentado pela bilheteira, e, portanto, solicitavam apoio para obter uma sala adequada. Apesar dos esforços, todos negaram a cedência de uma sala ao grupo.

Essa situação só foi superada em 1975, por intervenção do secretário de Estado da Cultura, o maestro João de Freitas Branco, com a cedência, em regime de comodato, do antigo Centro de Amadores de Ballet. O espaço foi batizado "Teatro do Bairro Alto", mesmo não estando exatamente localizado nessa zona de Lisboa.

[23] A FNAT manteve esta designação até 3 de abril de 1975, quando passou a denominar-se Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores (INATEL).

A aquisição de um espaço fixo para as suas produções permitiu à Cornucópia uma maior estabilidade e a possibilidade de estabelecer uma relação mais próxima com o público. Essa conquista foi fundamental para a continuidade das atividades do grupo e para o fortalecimento da sua posição como estrutura teatral. O Teatro do Bairro Alto (TBA), por seu lado, tornou-se um importante polo cultural na cidade de Lisboa, viabilizando a realização de vários espetáculos e atividades culturais. Segundo Luis Miguel Cintra, um dos objetivos do Teatro do Bairro Alto era ser "um lugar de reflexão, de confrontação de ideias, de debate ideológico" (Reis, 2002: 29). No Teatro do Bairro Alto, a Cornucópia trabalhou ativamente entre 1975 e 2016, quando encerrou a sua atividade. A arquitetura do teatro, "de dimensões razoáveis e versátil na sua relação cena/plateia" (Serôdio, 2001: 56), foi amplamente explorada ao longo dos anos nas produções ali apresentadas.

A CORRESPONDÊNCIA DURANTE O I GOVERNO CONSTITUCIONAL — DEFESA DE UM PROJETO DE TEATRO

Os cortes e os atrasos no pagamento dos subsídios foram frequentes nos primeiros anos de governação democrática. Em 28 de setembro de 1976, houve um novo corte de 50% nos subsídios destinados às companhias independentes. Os diretores do Teatro da Cornucópia, Luis Miguel Cintra e Jorge Silva Melo, solicitaram em 1 de outubro uma audiência com o Secretário de Estado da Cultura, David Mourão-Ferreira, mas não tiveram sucesso. Diante da ausência de resposta, enviaram uma extensa carta à Secretaria de Estado, expressando a sua surpresa e indignação. Afirmavam ter-se organizado de acordo com o subsídio que haviam recebido e terem ficado surpreendidos ao descobrirem que o mesmo seria reduzido para metade.

A carta apresenta diversos argumentos contra a forma como os subsídios são distribuídos pelas companhias:

> Lutamos, desde 1974, para que as decisões oficiais de apoio ao teatro sejam comunicadas com um mínimo de antecedência para que a aplicação do dinheiro despendido possa ser planificada e assim ter plena utilização. Pois mais uma vez as medidas financeiras são conhecidas sem qualquer antecedência e mesmo já depois da data de entrada em vigor das mesmas, o que está em nítida contradição com a possível utilidade de tais medidas.
> Diz-se ainda que o Plano de Emergência sugerido pela SEC "não visa concretizar uma política cultural em matéria de teatro". Também desde 1974 que reclamamos uma política cultural coerente por parte das entidades oficiais. Pois mais uma vez a definição dessa política cultural é adiada. No entanto, no ponto 5 criticam-se alguns agrupamentos por "falta de planeamento, controversa capacidade executiva, ou por dificuldades nas relações com o público em termos de rentabilidade cultural", ou seja, por falta de uma "política cultural" desses mesmos grupos. Mas como pode exigir-se aos agrupamentos uma "política cultural", se até agora os subsídios têm sido atribuídos sempre tarde, insuficientes em relação aos planeamentos apresentados e exigindo portanto sucessivas adaptações de projectos? Como pode a SEC exigir uma política cultural dos grupos se ela própria confessa não definir a sua, ou não a ter? (...)
> A redução da quantia de 60% daquilo que o Teatro da Cornucópia estava a receber e que, não falando já na planificação exposta no pedido de subsídio para a temporada de 1976/77 entregue na Secretaria de Estado, era já uma redução em relação à quantia pedida para 1975/76, é completamente insuficiente nem que fosse apenas para garantir os postos de trabalho aos profissionais que a integram. (Carta enviada em 13 de outubro de 1976)[24]

Em dezembro de 1977, Cintra enviou nova solicitação de subsídio à Fundação Calouste Gulbenkian, informando sobre novos atrasos nos subsídios e as consequentes dificuldades na elaboração do planeamento das atividades. O encenador sintetizava os períodos nos quais a companhia estivera desprovida de subsídio estatal:

> A companhia fundou-se tendo como única garantia o subsídio da F. Calouste Gulbenkian para *O Misantropo* e sem qualquer apoio oficial até 1974; viveu 5 meses de 1975 sem subsídio; 3 em 1976, 5 em 1977. No que respeita a 1978 ignoramos ainda nesta data, quais serão as disposições da SEC em relação à actividade teatral[25].

Numa carta dirigida à Secretaria de Estado da Cultura, no início de 1978, a companhia informou que, devido à "catastrófica situação financeira"[26] em que se encontrava, tivera de recorrer a empréstimos bancários, prática que não era inédita. Já em 9 de outubro de 1975, após a suspensão temporária das suas atividades, a companhia solicitara um empréstimo ao Banco Português do Atlântico, alegando atrasos na concessão de subsídios que teriam provocado "prejuízos materiais e artísticos"; como garantia, invocava "a idoneidade e o valor da companhia, reconhecida pela crítica especializada". Menos de seis meses depois, a 14 de março de 1976, voltou a recorrer ao mesmo banco, sustentando enfrentar uma "situação permanente de insegurança" que comprometia a continuidade das suas atividades.

← [24] Documento constante da pasta Burocrática n.º 3.

[25] Documento constante da pasta Burocrática n.º 4.

[26] Documento constante da pasta Burocrática n.º 4.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Teatro da Cornucópia viveu os primórdios do movimento de teatro independente e o seu enfraquecimento; foi criado em tempos de ditadura mas veria também o seu fim. Viveu o sonho revolucionário e o advento de uma sociedade democrática, mantendo, ao longo do tempo, um projeto ético e estético comprometido com ideais de dedicação ao texto encenado, compromisso com o interesse do público, com os ideais dos seus autores e com o contexto social em que se inseria.

O grupo destaca-se como um dos principais na cartografia teatral portuguesa da segunda metade do século XX. Reconhecida por sua significativa contribuição inovadora, a companhia alcançou notável sucesso junto do público, dos críticos e especialistas – segundo Eugénia Vasques (2013: 6), a companhia criou "um território no tecido e geografia do teatro em Portugal, um lugar que não existia antes". No entanto, a sua trajetória é caracterizada por desafios no relacionamento com os diferentes governos.

No contexto desta investigação, torna-se evidente que, durante o período da ditadura, a subsistência da Cornucópia esteve intrinsecamente vinculada à intervenção da Fundação Calouste Gulbenkian. Importa sublinhar que essa dependência não terminou imediatamente com a queda do regime: nos anos seguintes, os subsídios e apoios pontuais da Gulbenkian continuaram a ser determinantes para a manutenção das atividades da companhia, permitindo suportar despesas de produção, apoiar a não dependência da bilheteira e sustentar uma programação de carácter não comercial.

A decisão da Comissão de Exame Prévio ao classificar o primeiro espetáculo da companhia como destinado a maiores de 18 anos constituiu um obstáculo significativo, tanto do ponto de vista prático como simbólico, obrigando o grupo a desenvolver estratégias de contorno e negociação. O chamado "ambiente político-cultural" deve aqui ser entendido como o conjunto alargado de instâncias e agentes externos à companhia, entre os quais se incluem os órgãos de Censura, as estruturas governamentais responsáveis pela política cultural, entidades financiadoras como a Fundação Calouste Gulbenkian, cujas intervenções concretas, sob a forma de decisões administrativas, atribuição ou recusa de apoios e legitimação simbólica, influenciaram diretamente as condições de produção, circulação e receção do trabalho artístico da Cornucópia.

Tanto antes quanto após a Revolução, o Teatro da Cornucópia enfrentou uma relação desafiadora com as autoridades governamentais. Luis Miguel Cintra, em particular, manteve uma postura constante de oposição às práticas implementadas, advogando por políticas culturais efetivas que conferissem valor ao teatro. Além disso, lutou por subsídios financeiros condizentes com a prática teatral pós-Revolução, concebendo-a como um "serviço público" (Vasques, 1999: 2). Como exemplo, em janeiro de 1977, o grupo submete um novo pedido de subsídio à Fundação Calouste Gulbenkian, numa tentativa de resolver as dívidas acumuladas. Em carta, Luis Miguel Cintra descreveu a delicada situação em que o grupo se encontrava, chegando a afirmar que enfrentava uma espécie de "censura económica que nem nos dias do fascismo era sentida"[27].

Apesar das dificuldades financeiras, o Teatro da Cornucópia procurou sempre preservar a qualidade das suas produções. Os membros da companhia deliberaram "não abandonar o projeto artístico e de

[27] Documento constante da pasta Burocrática n.º 5.

intervenção cultural ao qual se comprometeram”[28]. Tal postura de comprometimento com um projeto de teatro é evidenciada na carta enviada a Pedro Tamen, na altura presidente da Fundação Calouste Gulbenkian:

> Apesar das verbas extremamente limitadas com que trabalhou, o Teatro da Cornucópia sempre atribuiu enorme importância ao aspecto plástico dos seus espectáculos e nunca prescindiu de realizar cenografias elaboradas, ambiciosas e, se não “caras”, pelo menos com custos muito superiores às possibilidades económicas da companhia. Muitas vezes, aliás, isso lhe custou enormes sacrifícios e só foi possível com salários tão baixos como os que sempre praticou e com um desdobramento de tarefas da parte dos seus elementos que se traduz numa enorme sobrecarga de trabalho[29].

Observa-se, assim, um esforço por parte da Cornucópia em preservar a autonomia da gestão da companhia e da sua produção artística. Num documento datado de 1982, sem especificação quanto ao destinatário, Luis Miguel Cintra faz uma análise crítica das políticas culturais dirigidas aos grupos de teatro independentes, implementadas por distintos governos após o 25 de Abril:

> Acontece que a política cultural durante esse período (se é que, de facto, se terá conseguido definir a si própria) nunca teve a ousadia de apostar nos grupos de teatro independentes como um investimento cultural útil a longo prazo. Foi-se caminhando de subsídios em subsídios provisórios à espera da criação de uma lei do teatro que tudo viria transformar. Os Ministérios da Cultura nunca ousaram fornecer aos grupos independentes as possibilidades financeiras e humanas para criarem uma estrutura que, nascida do entusiasmo criador desse período, fixasse raízes para um trabalho a longo prazo. Nem encararam nunca como verdadeira necessidade a canalização do público para a actividade dos grupos através de campanhas publicitárias a sério, aproveitando os meios de informação à sua disposição, ou através de sistemas de distribuição de bilhetes bem pensados ou organizações de *tournées*[30].

Observa-se, portanto, que a Revolução proporcionou um novo e crucial cenário, permitindo à Cornucópia trabalhar autonomamente em relação ao conteúdo de seus espetáculos, desfrutando de uma liberdade criativa até então inédita. Contudo, em distintos períodos, como no PREC, no I Governo Constitucional e em momentos subsequentes, o teatro não foi considerado uma prioridade na alocação de recursos financeiros. A correspondência analisada ilustra de maneira inequívoca os cortes orçamentais e a insuficiência de apoio financeiro, ocasionando significativos transtornos à companhia e, em determinado momento, colocando em risco a sua continuidade. Esta constatação reflete a complexidade do ambiente cultural e político vivido pelo Teatro da Cornucópia, onde a autonomia criativa almejada durante a Revolução contrastou com os desafios financeiros persistentes, evidenciando a necessidade de uma constante defesa valorativa do teatro como um elemento fundamental da expressão artística e cultural em Portugal.

[28] Documento constante da pasta Burocrática n.º 5.

[29] Documento constante da pasta Burocrática n.º 5.

[30] Documento constante da pasta Burocrática n.º 8.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MACHADO, Carlos Alberto (1999), *Teatro da Cornucópia. As regras do jogo*, Lisboa, Frenesi.

MOURA, Nuno (2007), *Indispensável dirigismo equilibrado: o Fundo de Teatro entre 1950 e 1974*, dissertação de mestrado, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, disponível em *http://hdl.handle.net/10451/472*.

REIS, Cristina (org.) (2002), *Teatro da Cornucópia: espectáculos de 1973 a 2001*, Lisboa, Teatro da Cornucópia.

SERÔDIO, Maria Helena (2001), *Questionar apaixonadamente. O teatro na vida de Luis Miguel Cintra*, Lisboa, Cotovia.

VASQUES, Eugénia / Carlos Porto / Carlos Alberto Machado (coord.) (1994), *Fragmentos da memória: teatro independente em Portugal, 1974–1994*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

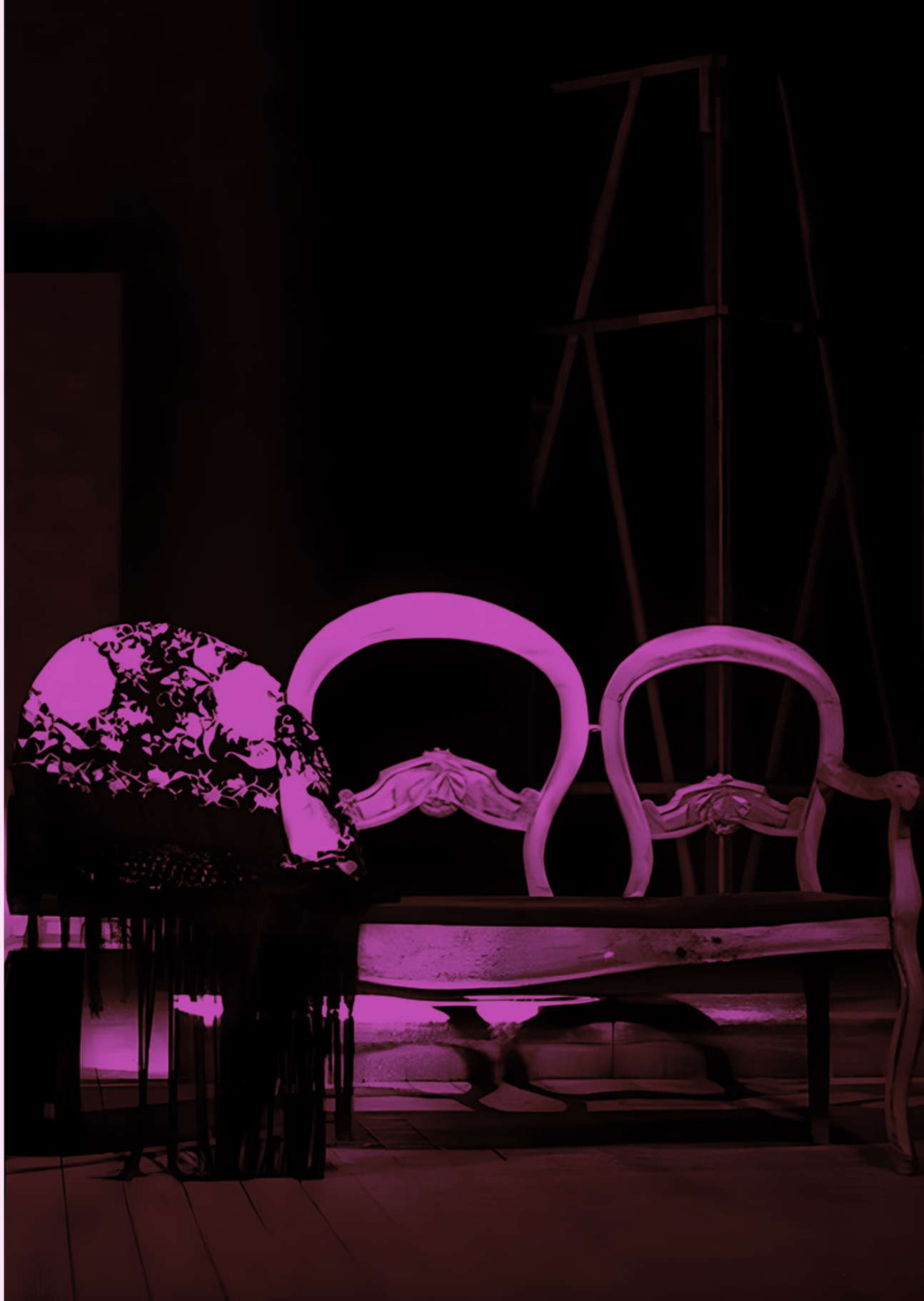
VASQUES, Eugénia (1999), *O teatro português e o 25 de Abril: uma história ainda por contar*. Lisboa, Instituto Camões.

VASQUES, Eugénia (2013), *Sobre a Cornucópia: esboço de retrato de 40 anos de idade*, Escola Superior de Teatro e Cinema, disponível em *http://hdl.handle.net/10400.21/3379*.

PERIÓDICO

Cinéfilo, 08/11/1973; 01/06/1974.

CC BY NC ND



SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 5
JUNHO DE 2026

CENSURA E REVOLUÇÃO EM *UM AUTO PARA JERUSALÉM*, DE MÁRIO CESARINY

ESCRITA, EDIÇÃO E REPRESENTAÇÃO

BRUNO MINISTRO

BRUNO MINISTRO

CENTRO DE LITERATURA PORTUGUESA – UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Bruno Ministro é doutorado em Materialidades da Literatura pela Universidade de Coimbra. A sua investigação tem sido dedicada ao estudo da literatura portuguesa moderna e contemporânea com particular foco nas suas dimensões materiais, mediais e sociais. No seu trabalho explora com frequência metodologias dos estudos comparados dos média e humanidades digitais. O último livro que organizou intitula-se *Transformative Repetition in Experimental and Post-Digital Poetics* (Edinburgh University Press, 2026).

RESUMO

Um auto para Jerusalém é uma peça escrita por Mário Cesariny que narra a visita do menino Jesus aos doutores da Antiga Palestina. No episódio bíblico ficcionalizado pelo poeta e pintor surrealista português, o menino dirige-se aos sábios e intelectuais para denunciar os problemas do mundo e procurar convencê-los a agir, em lugar de serem meros observadores ou mesmo parte do problema. O seu relato é um relato da miséria, violência e repressão. Este texto para teatro, como o conto de Luiz Pacheco de que parte, é uma clara alegoria ao longo regime do Estado Novo. Tanto assim é que quer uma publicação quer outra foram alvo de censura. Como muitas outras peças de teatro, só depois do 25 de abril de 1974 pôde o *Auto* conhecer o palco. Também só depois disso pode circular livremente em livro. As sucessivas reescritas e novas edições que Cesariny fez do texto (1964, 1976, 1991), assim como a sua levada à cena durante o PREC, permitem lançar um olhar prismático sobre a peça, nas suas versões antes, durante e depois da Revolução dos Cravos. Este artigo traça a história social do *Auto* e oferece uma análise, em particular, das duas primeiras versões publicadas e da primeira encenação de João d'Ávila programada para estrear no Teatro São Luiz no dia da intentona de 11 de março de 1975.

PALAVRAS-CHAVE
Censura, Revolução dos Cravos, PREC, Literatura Portuguesa, Surrealismo

ABSTRACT

Um auto para Jerusalém is a play written by Mário Cesariny that recounts the visit of the child Jesus to the doctors of Ancient Palestine. In the biblical episode fictionalized by the Portuguese surrealist poet and painter, the boy addresses the sages and intellectuals to denounce the world's problems and to urge them to act, rather than remain mere observers – or even part of the problem. His account is one of misery, violence, and repression. This dramatic text, like the short story by Luiz Pacheco on which it is based, stands as a clear allegory of the long Estado Novo dictatorship.
So much so that both works were subject to censorship. Like many other plays, the *Auto* could only reach the stage after April 25, 1974. Only then could it also circulate freely in book form. The successive rewritings and new editions Cesariny produced (1964, 1976, 1991), as well as its staging during the PREC, allow for a prismatic view of the play in its versions before, during, and after the Carnation Revolution. This article traces the social history of the *Auto* and offers an analysis particularly of the first two published versions and of the premiere staging by João d'Ávila, which was scheduled to open at the Teatro São Luiz on the very day of the attempted coup of March 11, 1975.

KEYWORDS
Censorship, Carnation Revolution, PREC, Portuguese Literature, Surrealism

CENSURA E REVOLUÇÃO EM *UM AUTO PARA JERUSALÉM*, DE MÁRIO CESARINY

ESCRITA, EDIÇÃO E REPRESENTAÇÃO

Manhã do dia 26 de abril de 1974, Rua da Misericórdia, nas proximidades do n.º 125, Lisboa. Populares inspecionam os papéis atirados de uma das janelas do edifício da Comissão de Exame Prévio após invasão (Fig. 1). Ao centro, Mário Cesariny segura nas duas mãos o que poderiam muito bem ser documentos sobre alguma das suas obras ou mesmo sobre a sua vida íntima, ambas atentamente vigiadas durante o regime de Salazar-Caetano. Se a fisionomia do homem nesta fotografia permite reconhecer o poeta surrealista, mesmo de costas, outro registo desse dia, tomado por diferente lente e do outro lado da Rua da Misericórdia, na vizinhança do n.º 116, não deixa margem para dúvidas de que se trata de Cesariny. Refiro-me a uma foto na qual este aparece com os poetas experimentalistas Ana Hatherly, Ernesto de Melo e Castro e António Aragão em frente à sede do jornal *República*, onde no dia anterior o Movimento das Forças Armadas entregara a primeira versão do seu programa de ação[1].

[1] Essa fotografia integra a coleção de Ana Hatherly no Arquivo Fotográfico do Arquivo Municipal de Lisboa, com a cota ANA000154 e o código de referência PT/AMLSB/ANA/000154.

Uma das obras que Mário Cesariny (Lisboa, 1923-2006) viu censurada foi *Um auto para Jerusalém*. Este texto para teatro dispõe de três versões publicadas[2], sobejamente distintas entre si, que atravessam a vida do autor e que, nos momentos das respetivas reescritas, se ligaram a acontecimentos históricos do país que ditaram também muita da história particular do texto. Estas diferentes versões foram produzidas antes, *durante* e depois da Revolução dos Cravos. Uma breve cronologia do texto e das suas subidas à cena já nos ajuda a vislumbrar o seu interesse para pensar o tema do teatro, revolução e democracia.

Escrita originalmente em 1946 a partir de um texto de Luiz Pacheco e motivada pela "raiva" de este ter sido censurado, a peça de Cesariny só veio a ser publicada em 1964, num livro que acabou também ele apreendido[3]. O *Auto* conhece, depois, uma segunda versão em pleno Processo Revolucionário em Curso (daí o "durante" no parágrafo anterior), quando Cesariny retoma o texto para o reescrever amplamente. É essa a versão levada pela primeira vez a palco pelo grupo de Teatro dos Sete em 1975. Com estreia marcada para 11 de março no Teatro de São Luiz, o espetáculo acabou cancelado devido, por um lado, à atribulação em torno da tentativa de golpe de Estado de

[2] O conceito de "versão" que empregarei no meu artigo corresponde aos três testemunhos efetivamente publicados pelo autor, ainda que grande parte do meu interesse resida, também, nos processos e contextos históricos de escrita e representação do *Auto*.

[3] É de referir que, em sentido estrito, a primeira aparição pública do *Auto* se dá em 1961 sob a forma de fragmento no volume antológico *Poesia (1944–1955)*, publicado pela Delfos. Tem aí tão-somente dezassete páginas, que reproduzem o mesmo texto que virá na edição da Minotauro mas apenas até à entrada do menino Jesus em cena. Já sobre o texto original, de 1946, poderá conjeturar-se que seria em larga medida diferente, tendo em conta os quase vinte anos que o separam da primeira edição e olhando para a história geral deste texto. Porém, trata-se de um manuscrito ausente, cujo paradeiro, ou mesmo existência, é desconhecido, por exemplo, da Fundação Cupertino de Miranda, detentora de parte do espólio literário e acervo pessoal do autor.

FIGURA 1
POPULARES NA RUA DA MISERICÓRDIA EXAMINAM OS DESPOJOS DA CENSURA, [F] MÁRIO VARELA GOMES, FUNDAÇÃO MÁRIO SOARES E MARIA BARROSO – CASA COMUM, PASTA 06897.040.026.

António de Spínola, e, por outro, ao que então foi denunciado como uma espécie de ato de censura num "exame prévio" à peça. Dessa segunda versão do *Auto* conhecemos o texto publicado não muito depois, em 1976, no livro *Nobilíssima visão*, no qual se somam novas reformulações face ao que fora levado à cena[4]. A terceira e derradeira versão surgirá mais tarde, em 1991, numa edição revista do mesmo livro, na qual o texto do *Auto* surge mais uma vez retrabalhado pelo autor. É essa versão que vai subir a vários palcos um pouco por todo o país, incluindo em Lisboa, no Teatro Nacional D. Maria II, em 2002[5]. Não consta que esta última versão de *Um auto para Jerusalém* – em texto ou em cena – tenha tido problemas de maior, ao contrário das anteriores.

Como acabo de expor de forma sintética, *Um auto para Jerusalém* tem a particularidade de ter sido revisitado de forma frequente e, mais, ter essa revisitação acontecido em momentos muito distintos – e mesmo distantes – ao longo da vida do autor. Data a primeira versão (de 1946) sensivelmente da mesma época em que Cesariny preparava os seus primeiros livros de poesia; e surge a última versão (de 1991) num período em que o autor supostamente já abandonara a escrita de poesia, segundo o próprio, mas em que, ainda assim, se dedica, como vemos, à reescrita. Não esqueço nisto, e como atrás indiquei, a segunda versão do *Auto* (de 1976), reescrita da primeira e antecipação da última, que surge ali pelo meio cronológico, não numa matemática temporal linear, mas quase. Ora, se é verdade que este não foi o único texto que mereceu a atenção e tempo da reescrita de Cesariny, facto é que atravessa, como nenhum outro, o período que vai de uma certa vertente neorrealista da sua obra nos anos 1940, mesmo que breve e porosa, até aos últimos livros de poesia que leva ao prelo na década de 1990.

O meu objetivo neste artigo é explorar as diferentes versões de *Um auto para Jerusalém* tendo em consideração os momentos culturais e políticos em que a sua produção e circulação têm lugar, em si muito diversos, quando não opostos. Esta análise será menos textual e mais contextual. Começo por refletir sobre a história particular da sua escrita, edição e (não) circulação, centrando-me depois na sua representação em palco em março de 1975. Nisto, reaproximo-me de documentos como cartas éditas, aqui inquiridas de forma sistemática com o *Auto* em mente pela primeira vez; muno-me ainda de novos materiais de arquivo, em parte ou totalmente desconhecidos até ao momento, entre eles a fotografia antes reproduzida mas também anúncios e fotografias do espetáculo de 1975 e vários textos de imprensa, incluindo de crítica de teatro sobre essa encenação. Em particular, pretendo demonstrar como as diferentes escritas e representações do *Auto* estão intimamente ligadas a momentos históricos de censura, revolução e liberdade.

[4] Conforme me foi possível verificar, a principal diferença entre o texto em palco e aquele depois impresso consiste na introdução neste último de duas novas personagens – Salomé e Cornelius Massissus.

[5] Com direção de Nuno Carinhas e Paula Massano, a peça esteve em cena na Sala Garrett do TNDM II entre 21 de junho e 28 de julho de 2002. Outras representações da obra incluem aquelas levadas a palco pelas companhias e grupos: Útero (dir. Miguel Moreira, 13 de julho de 2001, Teatro Municipal de Almada), Ultimacto (enc. João Cabral e Andresa Soares, 31 de maio a 3 de junho de 2012, Centro Cultural Padre Carlos Alberto Guimarães, Lisboa), Sin-Cera (adapt. e dir. Rui Cabrita, várias apresentações em 2013 em Faro, Silves, Tavira e Lisboa, esta última no 14.º FATAL, no Teatro da Politécnica).

TEATRO E SURREALISMO

Um auto para Jerusalém foi descrito amiúde como a única peça de teatro do surrealismo português e exemplar único do género dramático na produção literária de Mário Cesariny. Estas são duas meias-verdades que têm vindo a ser questionadas mais recentemente. Por um lado, revelou-se possível traçar um mapa, mesmo que reduzido, de obras para teatro com ligação explícita ou implícita aos elementos do fazer surrealista (Garção, 2015). Por outro lado, a obra do próprio Cesariny, entendida na sua globalidade, tem sido revisitada com o fito de destacar aquilo que nela há de dramático. Os exemplos mais evidentes são os seus ditos "poemas dramáticos" – com o conhecido "Pena capital" à cabeça – em que há falas de personagens, indicações de cena, descrições de cenários e tudo o mais que aproxima, mas também problematiza, a escrita para teatro e a poesia[6]. Alguns estudos sobre o autor têm-se dedicado inclusive à exploração do que denominam de "espetacularização do ato poético" (Lessa, 2022), do "poema sobre palco" (Lessa, 2017), do autor como ator (Martins, 2016) ou mesmo do autor enquanto *performer* (Dias, 2018).

Em mão contrária, isto é, a partir da historiografia do teatro, o surrealismo português parece ter parca repercussão nesse campo. Em *O teatro simbolista e modernista*, Luiz Francisco Rebello afirma mesmo a inexistência de um teatro emanado do surrealismo, referindo-se às suas "(tenuíssimas) incidências no espectáculo teatral" (Rebello, 1979: 71). Não deixa, contudo, de ser interessante constatar que é Rebello quem, nas curtas páginas que dedica ao assunto, fornece as mais completas listagens de antecessores de um hipotético teatro surrealista português (1979: 72-73), assim como de textos coevos do surrealismo com ligações ao seu modo de estar e fazer (1979: 73-74)[7].

Neste cenário de produtivo debate, facto indiscutível, porém, é a lateralidade que a peça de Cesariny tem tido em relação à sua obra poética naquela que é hoje uma vasta bibliografia crítica produzida sobre o autor. Foram apenas dois os estudos que se demoraram mais na análise desse texto (Marinho, 1987: 349-362; Garção 2015 [1990]), revelando-se contudo parcelares porque já algo afastados no tempo – facto que leva inclusive a que, como é natural, não tenham em conta a última edição do *Auto*, de 1991.

A este contingente exíguo de estudos deve acrescentar-se ainda um terceiro, mais recente. Na sua biografia de Mário Cesariny, sob o título *O triângulo mágico*, António Cândido Franco discorre de forma muito breve, mas cirúrgica, sobre o texto dramático de Cesariny no contexto da sua produção literária da mesma época. Para Franco, esta que é "uma das criações mais atípicas" do autor é também, simultaneamente, um excelente exemplo do despontar do surrealismo e, antes disso, do programa de Cesariny de contrariar o neorrealismo a partir de dentro (Franco, 2019: 50).

[6] Além de vários poemas desse tipo recolhidos em *Poesia* (2017), o editor Perfecto E. Cuadrado coligiu num segundo volume da obra de Cesariny, intitulado justamente *Poemas dramáticos e pictopoemas* (2020), vários textos nos quais a feição dramática se pode dizer ainda mais explícita. É de destacar o projeto inédito de teatro radiofónico recuperado e dado a conhecer nessa edição póstuma de Cuadrado, escrito sensivelmente na mesma época que *Um auto para Jerusalém*.

[7] Estas páginas não foram as únicas que Luiz Francisco Rebello dedicou ao tema, tendo publicado, na mesma altura, o artigo "Surrealismo o no nel teatro portoghese", nos *Quaderni Portoghesi*, com um parágrafo dedicado ao *Auto*. Mário Cesariny figura também no "Dicionário de autores" do volume *100 Anos de teatro português (1880–1980)* que Rebello publica em 1984.

Enquanto para Maria de Fátima Marinho o *Auto* se insere num "teatro que ainda não é surrealista", sentença que de resto intitula o subcapítulo que dedica à peça (Marinho, 1987: 349), já João Garção parece não ter dúvidas de que a peça é "verdadeiramente surrealista" na medida em que, como justifica, não se cinge a um retrato realista, mas antes projeta uma realidade alterada e densa (Garção, 2015: s/p). Neste contexto, é de apreciar um certo comedimento apaziguador de Perfecto E. Cuadrado (2002) e de António Cândido Franco (2019: 54-55) quando, no fundo, demonstram por vias diferentes que este é um teatro que não é completamente surrealista mas também já não pode ser colado ao neorrealismo, pelo menos não em sentido estrito, se é que o autor alguma vez o praticou.

O que é certo é que o *Auto,* como sublinha Cuadrado, "mantém-se ainda, se não do lado da amizade e da coincidência, sim da boa vizinhança e duma certa afinidade ou cumplicidade situada mais pelas bandas da ética política do que propriamente das teorias e das práticas poéticas" (2002: 32). Ora, esse é também o ponto que mais importa à minha análise neste artigo. É precisamente essa ética política que proponho procurar, de modo prismático, nas transformações de *Um auto para Jerusalém* ao longo do tempo. Faço-o, primeiro, na secção seguinte, dedicada à origem e às travessias do *Auto* no regime ditatorial, para depois explorar, na secção que se segue, os contextos da produção e receção da peça em palco já em 1975.

CENSURA, RAIVA E PROTESTO (SEGUIDO DE MAIS CENSURA)

A génese de *Um auto para Jerusalém* narra-a Mário Cesariny, em nota à segunda edição, nos seguintes termos: "Este *Auto* foi escrito em 1946 por raiva à apreensão da colectânea *Bloco* onde se inseria o texto que o motiva: 'História Antiga e Conhecida', de Luiz Pacheco" (Cesariny, 1976: 85). Na base dessa proibição, testemunhada pelo relatório de leitura dos Serviços de Censura do Estado Novo, *Bloco: Teoria Poesia Conto* foi considerado "tudo quanto há de inconveniente". O volume organizado por Luiz Pacheco e Jaime Salazar Sampaio foi apreendido ainda na tipografia e, por isso, poucos exemplares puderam circular mesmo que de forma clandestina. Nas mãos de Cesariny, um dos duzentos exemplares a que a tiragem de dois mil se viu reduzida serviu-lhe para o *pastiche* do conto de Pacheco. Numa ligação temática e formal explícita a um episódio bíblico, este primeiro texto publicado pelo jovem Pacheco narrava a visita do menino Jesus aos doutores e sábios de Jerusalém para protestar pelo estado deplorável do mundo e pedir a sua intervenção. O gesto de invenção de Cesariny a partir do conto é também uma intervenção em si, configurando-se enquanto protesto e mesmo como uma espécie de ação direta.

Podemos, com efeito, situar esta peça de Cesariny na mesma inveti-va poética que ocupa a "trincheira da paródia e do *pastiche* sarcástico" (Cuadrado, 2017: 14). É o caso dos conjuntos de poemas *Nicolau Cansado escritor* e *Louvor e simplificação de Álvaro de Campos*, incluídos no livro *Nobilíssima visão* tal como o Auto a partir da edição de 1976; e é também o caso de *O virgem negra* escrito mais tardiamente[8].

[8] Sobre esta última obra, com olhar atento também às demais, devem consultar-se as análises de grande fôlego de Fernando Cabral Martins (2016) e Rui Sousa (2024).

Voltemos, porém, a Cesariny e Pacheco em 1946. Foi nesse ano que se conheceram e, ainda mais curioso, essa oportunidade deu-se justamente no espaço de um teatro e num contexto de politização associado ao então recém-criado MUD Juvenil (Movimento de Unidade Democrática). Disso deixou testemunho Luiz Pacheco em diversas ocasiões, nomeadamente numa entrevista de 1997 ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias*:

> Havia uma coisa chamada CAT (Círculo dos Amigos do Teatro) (...) O CAT fazia espectáculos... para o povo. Num, houve uma conferência pelo Eduardo Scarlatti, uma peça (*Num Banco de Jardim*) do pai do [Álvaro] Cunhal, o Avelino, de pseudónimo Pedro Serôdio, e depois um recital de poesia pelo [João] Villaret. Não era qualquer coisa. Isto para ali num teatrinho na Rua Marcos Portugal. Foi uma enchente bestial, um grande entusiasmo, porque, na altura, tudo servia para reunir a malta. À saída aparece-me um gajo – o Cesariny – a dizer: "Olhe que estou a pôr em teatro aquele seu texto do Menino Jesus." (Pacheco, 2008 [1997]: 170)

Nas décadas que se seguiram ao encontro no Grupo Dramático Lisbonense, a relação entre Cesariny e Pacheco desenvolveu-se numa das relações editorialmente mais felizes, mas também mais polémicas, quando não mesmo azedas, na cena literária portuguesa (*vd*. Franco 2015a; 2015b). Nas muitas cartas que trocaram, várias delas depois publicadas por Pacheco no polémico volume *Pacheco versus Cesariny* (1974), percebemos o oscilar dos humores no decurso da década de 1960. É também nessa época que Cesariny vê, por fim, publicada a primeira edição de *Um auto para Jerusalém* na coleção de teatro da Minotauro e, por isso, algumas dessas missivas interessam-nos neste contexto.

Em carta lacónica de 28 de dezembro de 1964, Cesariny informa Pacheco: "A partir de amanhã, 29, tens na Divulgação 1 000$00 para ti. É pouco: em mais de metade a 'minha' peça é tua. Mas eu tampouco recebi tudo" (Cesariny, 1974: 63). A livraria Divulgação integrava uma importante galeria, gerida por Bruno da Ponte, principal proprietário da Editorial Minotauro e também redator do *Jornal de Letras e Artes*, no qual foi responsável pela secção de teatro a partir desse mesmo ano de 1964. Aquando da publicação do *Auto* pela Minotauro no final do ano, Ponte terá pago a Cesariny o valor que este agora divide com Pacheco, considerando-o assim uma espécie de coautor do texto[9]. Pouco mais de um mês depois, intuímos de nova carta de Cesariny que Pacheco não terá ficado satisfeito por não vir o *Auto* também com o seu nome[10]. Nessa carta de 8 de fevereiro de 1965, o poeta surrealista apresenta a sua explicação, demonstrando concordar com as expetativas de Pacheco:

> Não achei graça nenhuma, e estou até disposto a coisas más, a ter-se retirado o teu nome do *Auto*. Qualquer breve parcela de honestidade intelectual exige que ali estejas nomeado e não atino raciocínio ou conveniência capaz de iludir – com quê, para quê? – isso. Digo bem: como autor e publicador. A feitura, minha, desse "Auto", com ter sido um divertimento, foi mais: foi a minha homenagem e a minha forma de indignação – o meu protesto – contra a apreensão do divertimento vosso. (Cesariny, 1974: 84)

[9] O que muito curiosamente Cesariny também fará com os direitos de autor das peças quando levadas a palco em 1975 e 2002 (*vd*. Pacheco, 2002: 77). Como veremos mais adiante, no anúncio da primeira delas nos jornais a autoria é atribuída a "Cesariny-Pacheco" e, muito por motivo disso, os textos surgidos na imprensa assim se lhe referirão na maior parte dos casos.

[10] Não é reproduzida qualquer resposta no volume *Pacheco versus Cesariny*, mas além de podermos depreendê-lo através da nova carta de Cesariny, encontramos prova, por caminho travesso, de que Pacheco ainda se queixa do sucedido quase um ano depois numa carta que envia a outro destinatário no final de outubro de 1965 (ver Sardinha, 2017: 73).

Atropelando as minúcias da vida corrente, o destino do livro publicado por Cesariny na Minotauro no final de 1964 será o mesmo da coletânea *Bloco* em 1946. Lavra assim o parecer censório de 15 de março de 1965, que vale a pena reproduzir na íntegra:

> Esta obrinha de um dos próceres do surrealismo português parece-me absolutamente inaceitável, isto é: francamente censurável (digna da mais severa censura) não só pela irreverência em matéria religiosa ou de fé, como pela chocante intromissão satírico-política no tema filosófico-moral que o A. se propôs.
> A "fala" de Jesus (págs. 34 a 53) é absolutamente definidora do espírito achincalhante da obrinha, que, por isso, bastantemente por isso, me parece de proibir[11].

Alvo desta violenta proibição no fim de impresso, os exemplares de *Um auto para Jerusalém* são apreendidos e destruídos. Podemos hoje afirmar que este destino desafortunado não foi completamente inesperado. Por um lado, Mário Cesariny estava no radar da polícia política, como comprova o bilhete com pedido de informação desse mesmo ano no seu processo hoje na Torre do Tombo[12]; o mesmo se aplica à Editorial Minotauro, que dois anos mais tarde vai mesmo ser obrigada a encerrar as suas atividades[13]. A juntar a isto, é preciso assinalar que a estratégia usada pela Censura tanto no caso do *Auto* como de *Bloco* era, em rigor, uma prática comum no que concerne às publicações não periódicas. Ao contrário dos jornais e revistas, no caso dos livros não havia leitura prévia. Como sintetiza Álvaro Seiça num dos seus importantes estudos sobre a Biblioteca da Censura recentemente descoberta e recuperada: "Ao contrário dos periódicos, a censura aos livros operou num sistema pós-impressão e publicação. (...) A polícia política apreendia exemplares nas tipografias, livrarias e editoras, mas também durante rusgas ao domicílio" (Seiça, 2022: 20). Este modo de operar era duplamente perverso e tinha um "efeito devastador" (Seiça, 2022: 20), visto que não só os autores e editores viam cerceada a sua liberdade de expressão, como também se fazia com que o prejuízo económico fosse maior e, portanto, mais difícil de superar, além de menos provável de repetir[14].

Várias décadas volvidas sobre o fim do Estado Novo, Bruno da Ponte, editor precavido da Minotauro, dá conta das estratégias criativas que eram então aplicadas para tentar contornar a Censura ou, pelo menos, minimizar os danos:

[11] Este relatório e aquele relativo a *Bloco* antes citado integram o Ephemera – Biblioteca e Arquivo de José Pacheco Pereira, fonte a partir da qual circularam na web na última década. Mais recentemente, os respetivos relatórios foram reproduzidos nas edições fac-similadas de *Bloco: Teatro Poesia Conto* (Coleção "Biblioteca da Censura", Lisboa, A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2023) e *Um auto para Jerusalém* (Coleção "Livros Proibidos", Lisboa, A Bela e o Monstro, 2014).

[12] Com data de 9 de outubro de 1964, no bilhete a que me refiro (PT-TT-PIDE-D--C-001-3756_m0021) o Centro de Informações 2, dedicado à *Intelligence* Internacional, "[s]olicita ao SERVIÇO DE FICHEIROS informação do que constar acerca de" Mário Cesariny. Isto parece sugerir que a PIDE estava vigilante e tecia a sua malha mesmo no período em que Cesariny vivia em França, onde nem um mês antes se viu a mãos com uma humilhante detenção por "ofensa ao pudor público" (*vd.* Franco, 2019: 142-144).

[13] O caso é bem conhecido e tem relação com o teatro. Em 1966, o livro *Peças em um acto*, de Luís de Sttau Monteiro, composto pelas peças *A guerra santa* e *A estátua*, foi apreendido, o autor foi preso e acusado de crime militar, a tipografia foi assaltada e vandalizada, a editora sofreu igual destino e foi encerrada por ordem da Direção dos Serviços de Censura, o editor Bruno na Ponte partiu para o exílio (*vd.* Ponte, 2016).

[14] Basta relembrar o relatório de leitura de *Bloco* para ter um exemplo concreto deste cenário, nomeadamente quando ali se recomenda que o livro seja "mandado apreender com urgência, para que se consigam ainda alguns exemplares e se diminua o mais possível o mal já feito". Mais acrescenta o censor: "A esta tipografia julgo que poderia ser aplicada multa pela impressão de semelhante escrito."

> Considerando a hipótese de que tal acontecesse [a apreensão do *Auto*], combinei com a Gráfica mencionar na factura a produção de dois mil exemplares em vez dos três mil na verdade impressos. Dois mil foram entregues na Editora e começaram a ser distribuídos e os mil restantes foram guardados em lugar seguro. Anos mais tarde, depois de ter vivido em Edimburgo, Londres e Maputo, ainda encontrei alguns exemplares que se esgotaram, já neste século, nas Livrarias Buchholz e na Ler Devagar. (Ponte, 2016: 63).

Embora vários exemplares do *Auto* tenham sobrevivido e atravessado os tempos até aos dias de hoje, o certo é que o fizeram fechados em armazéns, escondidos dos leitores e, por isso, em grande parte desconhecidos dos encenadores e outros agentes do teatro.

Como observou Luiz Francisco Rebello, antes do 25 de Abril os textos teatrais eram "por força das circunstâncias, mais frequentemente publicados que representados" (Rebello, 1984: 27). Ainda mais do que o sector do livro, o teatro era alvo de um controlo prévio e contínuo. A Direção dos Serviços de Censura ditava, por um lado, a necessidade de aprovação prévia do texto, a garantia da idoneidade dos agentes teatrais e a vistoria dos ensaios gerais. Por outro lado, as peças ficavam sujeitas a uma fiscalização contínua e sem aviso por todo o período em que permaneciam em palco. Além, claro, do controlo apertado daquilo que na imprensa se poderia dizer sobre tais espetáculos, multiplicando ainda mais o espartilho já de si apertado. E, em tudo isto, não esquecemos a autocensura, com esse "censor imaginário sobre a mesa de trabalho" de que falou Ferreira de Castro (*apud* Fadda, 1998: 71).

Apontando para os estudos de Graça Almeida Rodrigues em *Breve história da censura literária em Portugal* (1980), Sebastiana Fadda lembra que também no teatro a censura não foi característica exclusiva do regime salazarista, tendo sido praticada de forma intensa e mais ou menos contínua desde os tempos da Inquisição (Fadda, 1998: 61). Durante o Estado Novo, "[m]esmo quando é permitida uma representação, raramente escapa a ser alterada, revista ou corrigida" (1998: 63). O jornalista e investigador César Príncipe coloca mesmo a atuação das comissões de censura ao nível do crime. Para Príncipe, não se trata só do crime de atentado à liberdade de expressão, mas mormente de "colonização cerebral, domesticação das vontades, *apartheid* do conhecimento, privação do saber, mentira premeditada, terrorismo intelectual" (Príncipe *apud* Fadda, 1998: 73)[15]. Lembram-nos estas palavras também aquelas de Cesariny quando, no rescaldo da Revolução dos Cravos, descreve o Estado Novo como um regime que durante perto de cinco décadas transformou o país "num gigantesco campo de tortura mental" (Cesariny *apud* Franco, 2019: 243).

Se nesses tempos o *Auto* não pode circular enquanto livro, muito menos poderia subir a palco. Não há registo de que tal ideia tenha ocorrido a alguém. A não ser a Mário Cesariny, numa esfera que é menos da ordem prática e mais do domínio de uma vital expressão da angústia, revolta e desejo de revolução: "O desenvolvimento possível daquilo [do *Auto*] é, seria, sair tudo para a rua e representar aquilo" (Cesariny, 1974: 84) – escreve numa carta datada de 8 de fevereiro de 1965. De algum modo, assim se fez no dia 25 de abril de 1974. Será, de facto, apenas depois de ter esse mar de gente nas ruas a representar o grande ato político da nossa história contemporânea que *Um auto para Jerusalém* poderá ir a palco.

[15] Para uma contextualização mais alargada da censura no teatro português e suas formas de resistência, consultar: Rebello (2025 [1977]); Santos (2004); Rodrigues (2017); além de Fadda antes citada (em especial, pp. 61–73).

NOBILÍSSIMA (RE)VISÃO (COM UMA REVOLUÇÃO EM CURSO)

Em março de 1975, a primeira subida a palco de *Um auto para Jerusalém* prolongou as atribulações e vicissitudes que já marcavam a história da sua (não) circulação até ao momento. Como então relata o crítico de teatro Mário Sério, frente às dificuldades de antes como às novas, a peça de Cesariny "correu o sério risco de não poder enfrentar a grande prova: a experiência do palco"[16]. As peripécias nesta ocasião foram em tudo diferentes das repressões sofridas antes, embora também tenham sido apelidadas de "censura" como veremos. Todo o episódio em torno deste espetáculo permaneceu como um capítulo difuso e empolado na história da peça. No que se segue, trago novos materiais para o seu entendimento. Como procurarei demonstrar, este episódio é bastante sintomático do momento social experimentado pelo autor, encenador, atores e todos aqueles que viveram os tempos do Processo Revolucionário em Curso (PREC).

Regressados do exílio após o 25 de Abril, um grupo de jovens atores junta-se em Lisboa e forma o grupo Teatro dos Sete. Com formação no campo da dança e do teatro, e experiência anterior em Londres, João d'Ávila é um dos elementos do grupo e a ele caberá a encenação de *Um auto para Jerusalém*, tarefa que leva a cabo no final do ano de 1974 e primeiros meses de 1975. Além de Ávila[17], o elenco é constituído por António Teófilo, Samuel Lara, Rui Cabral, Vitório Santos, Jorge Bandeira, Manuel Almada e Isabel Ruth (interpretação musical).

[16] Mário Sério, "Cesariny – Um poeta maior face ao fascismo", *República*, 18 de março de 1975, p. 15.

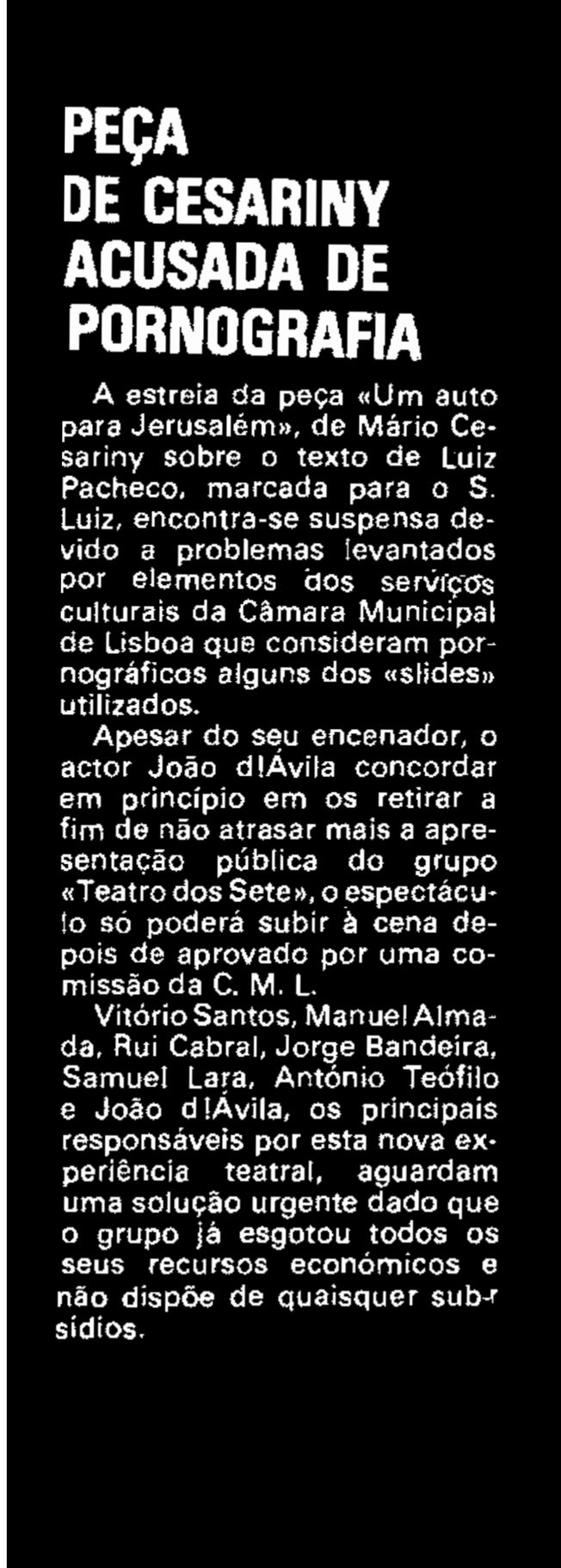
[17] É de assinalar que João d'Ávila participará também mais tarde, em 1984, numa versão radiofónica da peça para a série *Tempo de teatro* da RDP, com adaptação e direção de atores de Filipe La Féria e realização de Eduardo Street.

TEATRO DOS SETE
apresenta
«UM AUTO PARA JERUSALÉM»
original de
MÁRIO CESARINY E LUIS PACHECO
encenação de
JOÃO D'ÁVILA
SÃO LUIS, ESTREIA DIA 11 ÀS 22 H.

FIGURA 2
ANÚNCIO NO *DIÁRIO DE LISBOA*, 10/03/1975.

TEATRO DOS SETE
apresenta
«UM AUTO PARA JERUSALÉM»
original de
MÁRIO CESARINY E LUIS PACHECO
encenação de
JOÃO D'ÁVILA
SÃO LUIS, ESTREIA HOJE ÀS 22 H.

FIGURA 3
ANÚNCIO NO *DIÁRIO DE LISBOA*, 11/03/1975.


PEÇA DE CESARINY ACUSADA DE PORNOGRAFIA

A estreia da peça «Um auto para Jerusalém», de Mário Cesariny sobre o texto de Luiz Pacheco, marcada para o S. Luiz, encontra-se suspensa devido a problemas levantados por elementos dos serviços culturais da Câmara Municipal de Lisboa que consideram pornográficos alguns dos «slides» utilizados.

Apesar do seu encenador, o actor João d'Ávila concordar em princípio em os retirar a fim de não atrasar mais a apresentação pública do grupo «Teatro dos Sete», o espectáculo só poderá subir à cena depois de aprovado por uma comissão da C. M. L.

Vitório Santos, Manuel Almada, Rui Cabral, Jorge Bandeira, Samuel Lara, António Teófilo e João d'Ávila, os principais responsáveis por esta nova experiência teatral, aguardam uma solução urgente dado que o grupo já esgotou todos os seus recursos económicos e não dispõe de quaisquer subsídios.

FIGURA 4 →
NOTÍCIA NO *DIÁRIO DE LISBOA*, 13/03/1975.

O espetáculo contou ainda com figurinos de Costa Reis, máscaras de Pierre Simon e Danielle Gratvol e teve Jorge Giro como assistente de encenação.

Anunciada a estreia para a noite de 11 de março de 1975 no Teatro Municipal de São Luiz (Figs. 2 e 3), esta acaba suspensa à última hora com a peça "acusada de pornografia", como se lê numa notícia publicada no *Diário de Lisboa* de 13 de março (Fig. 4). Em causa estavam alguns *slides* de teor sexual projetados num dos momentos do espetáculo, o que levou "elementos dos serviços culturais da Câmara Municipal de Lisboa", como vemos identificados na referida notícia, depois de assistirem a um ensaio geral, a decretar uma suspensão por tempo indeterminado[18]. Em 1991, no prefácio à derradeira edição do *Auto*, Cesariny afirmará que houve uma "exigência de leitura prévia do texto, vulgo Censura, por toda (ou alguma parte dela) Câmara Municipal de Lisboa, (...) exigência que só por *manu militar*, vulgo M.F.A., e à revelia do autor, foi levantada" (1991: 78). Este último aspeto confirma-o também João d'Ávila em declarações ao jornal *República* na efetiva estreia da peça. Contou então: "Haveria pois, uma única solução: recorrer ao M.F.A. (...) Tal medida fascista foi retirada, a censura que surgiu não se sabe bem donde, como e porquê, foi ultrapassada, e assim foi possível atingirmos o dia de hoje"[19].

[18] Segundo didascália na versão do texto posteriormente publicada em 1976, estes *slides* mostravam, por exemplo, um adolescente a masturbar-se, um soldado romano em pose íntima e atos sexuais entre um camponês e uma cabra. Em texto sobre o episódio envolvendo o Teatro dos Sete, Mário Sério falará de uma incompreensão da função dos *slides* dentro da peça enquanto denúncia de mitologias políticas e da sexualidade – "Não compreenderam, ou não quiseram compreender". Mário Sério, "Cesariny – Um poeta maior face ao fascismo", *República*, 18 de março de 1975, p. 15.

[19] Álvaro Esteves, "Não me considero dramaturgo, mas acho curiosa a experiência tentada por João D'Ávila", *República*, 18 de março de 1975, p. 15.

Foi, como vemos, no meio de muita especulação sobre uma alegada manobra censória por parte da Câmara Municipal – e depois de publicadas notícias nos jornais a denunciar a situação, afixados cartazes na Baixa lisboeta com o mesmo objetivo e solicitada ajuda ao Movimento das Forças Armadas – que o Teatro dos Sete conseguiu por fim estrear a peça a 15 de março (Fig. 5).

Apenas puderam ficar no São Luiz o resto do tempo que lhes estava reservado, isto é, por mais três noites. Mas o grupo de João d'Ávila teima. Pesquisa realizada na secção de espetáculos do *Diário de Lisboa* indica que o *Auto* viu subir de novo a cortina a 21 de março, já não no São Luiz, mas no Villaret. Confirma-o o anúncio da segunda estreia no *Diário de Notícias* desse dia (Fig. 6). O espetáculo no Teatro Villaret é publicitado na agenda do *Diário de Lisboa* nos dias que se seguem. A 24 ainda lá está, a 25 já não. Disto se presume que a representação teve direito a quatro noites nessa sala a juntar às outras tantas do São Luiz.

Por esses dias, continua a correr a tinta nos jornais da capital e do país, agora pela mão dos críticos de teatro. É assinalável o número de textos surgidos na imprensa, nem sempre brandos nos comentários ao espetáculo, quer em termos artísticos quer políticos. A mais violenta de todas as críticas apelidou-a Cesariny mais tarde de "fenómeno bastante epocal" (1991: 78), num misto de desdém e certo apaziguamento com essa memória. Em "O teatro contra a revolução", publicado no *Diário de Lisboa* de 19 de março, Carlos Porto não tem meias palavras: classifica *Um auto para Jerusalém* de "esteticamente mais do que nulo porque é idiota e ideologicamente mais do que ambíguo porque é reaccionário"[20].

[20] Carlos Porto, "O teatro contra a revolução", *Diário de Lisboa*, 19 de março de 1975, p. 6.

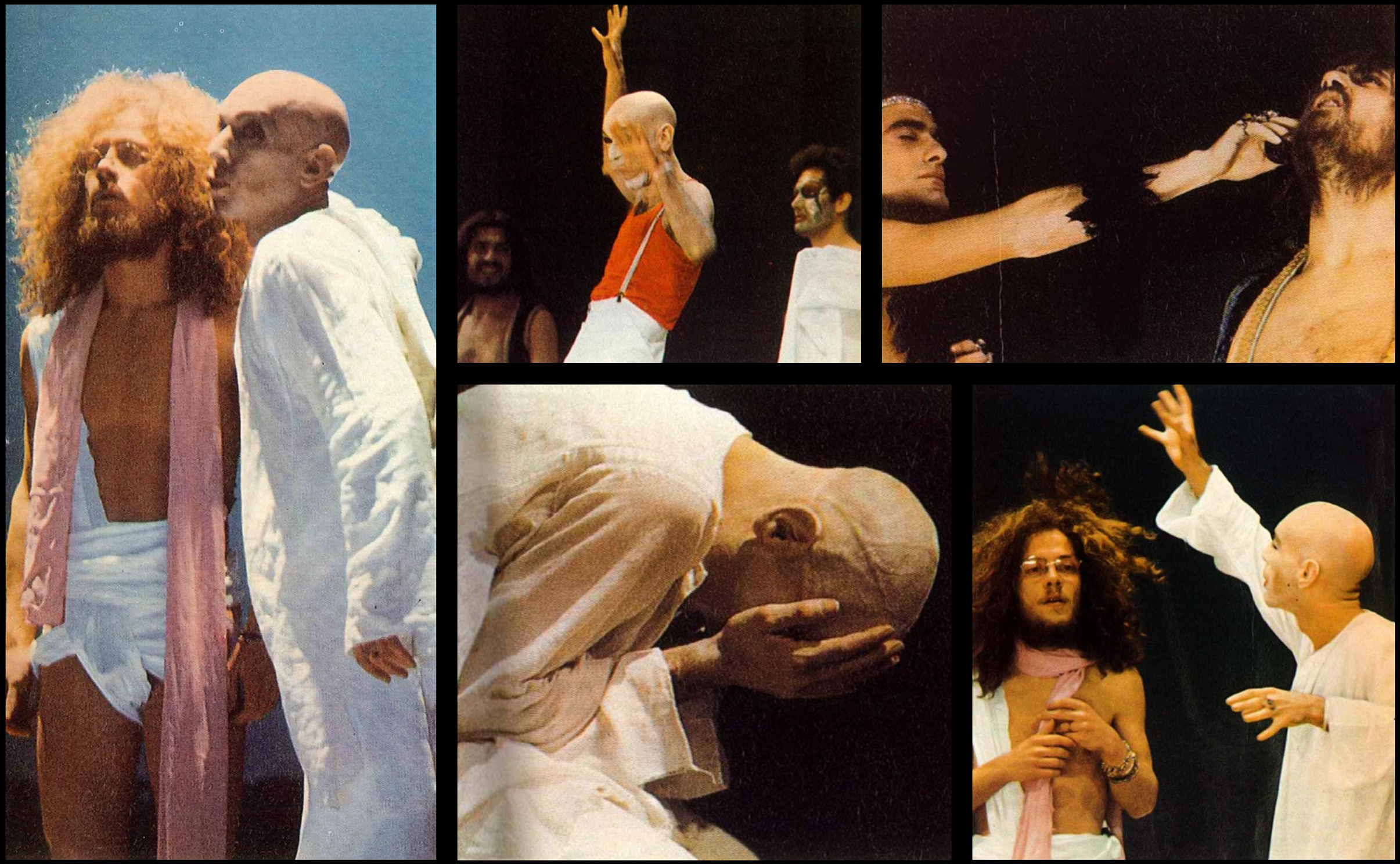


FIGURA 5

UM AUTO PARA JERUSALÉM, DE MÁRIO CESARINY, ENC. JOÃO D'ÁVILA, TEATRO DOS SETE, 1975. [F] FOTÓGRAFO DESCONHECIDO (MONTAGEM).

FIGURA 6 ANÚNCIO NO *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*, 21/03/1975

No que diz respeito à acusação de idiotice, Porto critica o espetáculo "pelo que nele há de cabotino, de falso, de oco", caracterizando-o, a remate, como "uma coisa realmente lamentável". Para o destacado crítico de teatro, o que fez deste um "espectáculo reaccionário", como diz e repete, foi, por exemplo, a representação satírica dos doutores como "personagens cretinas, idiotas, intelectuais de pacotilha", dessa forma esquecendo "a participação dos intelectuais não só na resistência portuguesa ao fascismo como na resistência ao conservadorismo ao longo da história".

Quanto ao sucedido a 11 de março, Porto é ainda mais contundente, acusando, como o próprio título do artigo deixa prever, o grupo de agir contra a revolução ou, pelo menos, de furar a mobilização popular contra o golpe de Spínola. Escreve: "à hora em que dezenas de milhares de trabalhadores manifestavam o seu repúdio à intentona e o seu apoio à Revolução um grupo de teatro pretendia estrear, *num teatro municipal*, um espectáculo altamente desmobilizador".

Exercendo o direito de resposta, o Teatro dos Sete faz publicar a 29 de março, no mesmo jornal, uma nota que intitula "O teatro contra a revolução ou a crítica contra o teatro?". Nela, o grupo descreve o texto de Porto como um "insidioso arrazoado" marcado pelo uso da "demagogia pela demagogia", acusando-o de proferir afirmações caluniosas que vão "além do mero âmbito de crítica teatral" ao visar "a própria ética e consciência profissional do grupo"[21].

Trocam-se galhardetes. Se Carlos Porto havia sugerido que o grupo estava contra a revolução, agora os seus membros vêm sugerir

[21] Teatro dos Sete, "O teatro contra a revolução ou a crítica contra o teatro?", *Diário de Lisboa*, 29 de março de 1975, p. 18.

que o crítico, ao não compreender as dificuldades do grupo, acaba por compactuar com uma prática que fora característica do fascismo. Os termos são graves e francamente exagerados por parte das duas fações que se entrincheiram na contenda. Mas, em tudo isto, também não falta o humor: "a estreia da peça só foi adiada nesse mesmo dia porque o sr. António de Spínola se esqueceu de nos avisar do que se ia passar na véspera..."[22].

O crítico de teatro ainda responde, em texto que o diário reproduz na sequência daquele do grupo. Fá-lo agora de forma sumária, primeiro comprovando o total desalinhamento entre as duas partes neste pequeno mas expressivo conflito e depois despedindo-se nestes termos: "O Grupo 7 não pode entender (é óbvio) que está fora do processo – revolucionário e teatral. Aí o deixo, sem saudades..."[23].

Fora as crispações, que devemos ler hoje no seu contexto, os méritos do espetáculo não terão sido os maiores em diferentes níveis. Tal juízo foi praticamente unânime entre os críticos de teatro, embora, nos casos que veremos de seguida, a apreciação tenha sido menos ideológica e mais estética. Nos textos surgidos na imprensa, os críticos apontam ao espetáculo algumas falhas e desequilíbrios, destacando sobretudo um certo "desfasamento" na qualidade dos intérpretes.

[22] Teatro dos Sete, "O teatro contra a revolução ou a crítica contra o teatro?", *Diário de Lisboa*, 29 de março de 1975, p. 18.

[23] Carlos Porto, "Resposta", *Diário de Lisboa*, 29 de março de 1975, p. 18. Mesmo despedindo-se do grupo teatral como se despede, Carlos Porto ainda regressará à peça de Cesariny, quase três décadas volvidas, quando esta vai a cena no Teatro Nacional D. Maria II, em 2002. O tom geral é outro, a conclusão é quase a mesma: "Admitimos que esta nova versão e a participação, como encenador, de Nuno Carinhas, faria esquecer aquilo que eu tinha considerado um falhanço. (...) Pela minha parte, continua a dar-me sono. E não posso dizer que seja da idade porque já era assim há quase 30 anos." Ver Carlos Porto, "Elogio do lugar", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 10 de julho de 2002, p. 29.

A expressão é de Álvaro Esteves no jornal *República*[24], mas também Luís d'Oliveira Nunes (*Diário de Notícias*), Mário Sério (*República*) e José Valentim Lemos (*Sempre Fixe*) tecem comentários no mesmo sentido. Todos apontam falhas estéticas, em maior ou menor grau, mas nenhum dá a peça por perdida ou completamente inócua em termos artísticos ou mesmo políticos. A exceção é, porventura, o último, que, com o humor característico do semanário *Sempre Fixe*, sugere que só se salvou a pomba libertada durante o espetáculo[25].

Para aqueles críticos e jornalistas culturais, o desempenho de João d'Ávila, tanto na representação quanto na encenação, não estando isenta de aspetos menos bem conseguidos, merece especial destaque. Por exemplo, enquanto Luís d'Oliveira Nunes sublinha um "excelente trabalho [n]a composição da figura, na expressão corporal, na dicção claríssima"[26], Álvaro Esteves observa que "[c]ada pormenor do seu esquema cénico, foi estudado, mesmo na mímica mais imperceptível" (1975: 15)[27]. Ainda que seguindo uma encenação que considera "esteticamente agradável", o espetáculo, completa Esteves, "terá ficado aquém da letra". Numa perspetiva diferente mas que acaba por coincidir nesse ponto, Mário Sério atesta que "as soluções cénicas, por vezes, abafam ou diluem, o texto do poeta"[28]. Ainda assim, de tudo isto resulta, segundo Luís d'Oliveira Nunes, "uma

[24] Álvaro Esteves, "Não me considero dramaturgo, mas acho curiosa a experiência tentada por João D'Ávila", *República*, 18 de março de 1975, p. 15.

[25] José Valentim Lemos, "Um auto, uma pomba", *Sempre Fixe*, 5 de abril de 1975.

[26] Luís d'Oliveira Nunes, "*Um Auto para Jerusalém* de Cesariny-Pacheco no São Luiz", *Diário de Notícias*, 18 de março de 1975.

[27] Álvaro Esteves, "Não me considero dramaturgo, mas acho curiosa a experiência tentada por João D'Ávila", *República*, 18 de março de 1975, p. 15.

[28] Mário Sério, "Cesariny – Um poeta maior face ao fascismo", *República*, 18 de março de 1975, p. 15.

hora de mágica, insólita e agressiva, que tem o mérito, se outros não houvesse, de desenterrar um texto maldito, dos que faziam impressão aos senhores censores que o deitaram ao lixo”[29].

A segunda versão desse texto “deitado ao lixo”, agora recuperada e verdadeiramente reciclada, será publicada em janeiro 1976. Sabemos que a peça foi preparada por Mário Cesariny especificamente com o fim de ser levada à cena pelo Teatro dos Sete porque disso há uma marca explícita, embora seja a única, nesta versão de 1976. Essa marca está onde se lê (junto dos famigerados *slides*, veja-se a coincidência!):

> PROJECÇÃO DE SLIDES – Seria ideal poder fabricar-se um filme para a circunstância. A música de fundo deve ser escolhida por João d’Ávila para as primeiras representações. (...) Não havendo filme, os slides mostrarão sucessivamente (...) (Cesariny, 1976: 109)

É assim curiosa, interessante e reveladora esta marca cénica (“João d’Ávila”) tão situada naquela que é uma história de reescrita textual e variação contínua, da primeira versão redigida em 1946 para a primeira verdadeiramente publicada em 1964 e, depois, da segunda versão levada à cena em 1975 para aquela, novamente reescrita, que é impressa em 1976. De resto, informa Cesariny em nota a essa edição que o *Auto* “foi revisto antes e também já depois da realização do ‘Grupo Sete’ devendo considerar-se definitiva a presente versão” (1976: 85). Se assim escrevia no outono de 1975, quando entrega *Nobilíssima visão* à editora, com o *Auto* nele incluso, a verdade é que mais tarde nem mesmo o autor considerará definitiva aquela versão, vindo a alterá-la para a nova edição revista de *Nobilíssima visão* de 1991.

[29] Luís d’Oliveira Nunes, “*Um Auto para Jerusalém* de Cesariny-Pacheco no São Luiz”, *Diário de Notícias*, 18 de março de 1975.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Caracterizada tanto pela denúncia como pelo riso, esta é uma peça que quase no final da sua vida Cesariny veio chamar de “farsa farsalhona” (2002: s/p). *Um auto para Jerusalém* é, nas datas-espelho de 1946 e 1964, um texto de denúncia da opressão de Salazar à sociedade portuguesa, não deixando de ser também um texto que se ri dos seus supostos libertadores. Nas letras e nas artes, o neorrealismo foi regra na intervenção dos anos 1940, tendo continuado fortemente presente na década de 1960, com tudo o que isso implicou para os libertários de movimentos como o surrealismo português. Podemos dizer que estavam ali em confronto duas perspetivas politizadas: aquela que vê a literatura como uma forma de intervenção ao serviço da política (engajada, emancipatória e não raras vezes ortodoxa); e uma outra, de que Cesariny foi sempre signatário e vital praticante, que vê a política como parte integrante da literatura, sim, mas sem que esta se subsuma naquela. Em 1975, foi esta visão de contrários e dialéticas abertas, mas feridas, que ainda provocou alguma ofensa e indignação. Nisso não é de somenos importância o longo e pesado passado que a sociedade portuguesa procurava encerrar e cujas linguagens mais politizadas eram pouco complacentes com farsas bonecreiras e outras liberdades do espírito. Mas, no fim, é esse poder de libertar brincando que fica como marca indelével de uma política continuamente revolucionada na letra como no palco.

CC BY NC ND

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CESARINY, Mário (1964), *Um auto para Jerusalém*, Lisboa, Editorial Minotauro.

— (1974), *Pacheco versus Cesariny. Folhetim de feição epistolográfica*, Lisboa, Editorial Estampa.

— (1976), "Um auto para Jerusalém", *in Nobilíssima visão*, 2.ª ed., Lisboa, Guimarães Editores, pp. 82–125.

— (1991), "Um auto para Jerusalém", *in Nobilíssima visão*, 3.ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 76–126.

— (2002), "Excertos de uma conversa com Mário Cesariny", entrevista de Mário Rocha, *in* Programa do espetáculo *Um auto para Jerusalém* no Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa.

— (2004), *Jornal do Gato*, Lisboa, Assírio & Alvim [1974].

— (2017), *Poesia*, edição, prefácio e notas de Perfecto E. Cuadrado, Lisboa, Assírio & Alvim.

— (2020), *Poemas dramáticos e pictopoemas*, edição, prefácio e notas de Perfecto E. Cuadrado, Lisboa, Assírio & Alvim.

CUADRADO, Perfecto E. (2002), "Cesariny entre os doutores ou o realismo surrealista no Teatro Nacional", *in* Programa do espectáculo *Um auto para Jerusalém* no Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa, pp. 31–33.

— (2017), "Entre nós e as palavras, Mário (apresentação cordial)", *in* Mário Cesariny, *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 9–21.

"Dez anos depois *Um Auto para Jerusalém* sobe à cena no São Luiz", *Flama* [?], s.d. [abril/maio de 1975?], pp. 20–23. Consultado no Arquivo Mário Sério, dossier 5, Centro de Estudos de Teatro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

DIAS, Sandra Guerreiro (2018), "Mário Cesariny, 'performer'", *Colóquio/Letras*, n.º 199, setembro, pp. 96–107.

ESTEVES, Álvaro (1975), "Não me considero dramaturgo, mas acho curiosa a experiência tentada por João D'Ávila", *República*, 18 de março, p. 15.

FADDA, Sebastiana (1998), *O teatro do absurdo em Portugal*, tradução de José Colaço Barreiros, Lisboa, Edições Cosmos.

FRANCO, António Cândido (2012), *Notas para a compreensão do surrealismo em Portugal*, S.L., Licorne.

— (2015a), "Mário Cesariny e Luiz Pacheco: A Polémica", *Agulha*, fase II, n.º 11, junho. *http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2015/06/antonio-candido-franco-mario-cesariny-e.html*.

— (2015b), "A Grande Guerra entre Mário Cesariny e Luiz Pacheco", *Ler*, n.º 140, dezembro, pp. 61–71.

— (2019), *O triângulo mágico. Uma biografia de Mário Cesariny*, Lisboa, Quetzal.

GARÇÃO, João (2015), *O teatro surrealista em Portugal*, Lisboa, Apenas Livros.

GOMES, Mário Varela (1974), *Fotografia: Populares na Rua da Misericórdia examinam os despojos da Censura*, Lisboa, Fundação Mário Soares e Maria Barroso. Pasta 06897.040.026. *http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_151113*

LEMOS, José Valentim (1975), "Um auto, uma pomba", *Sempre Fixe*, 5 de abril.

LESSA, Maria Silva Prado (2017), "Poema sobre palco: cenas de Mário Cesariny", *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, vol. 37, n.º 58, pp. 11–27. *https://doi.org/10.17851/2359-0076.37.58.11-27*.

— (2022), *Mário Cesariny - A obra ou a vida*, Lisboa, Documenta.

MARINHO, Maria de Fátima (1987), *O surrealismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

MARTINS, Fernando Cabral (2016), *Mário Cesariny e o Virgem negra. Ou a morte do autor e o nascimento do actor*, Lisboa, Documenta.

NUNES, Luís d'Oliveira (1975), "*Um Auto para Jerusalém* de Cesariny-Pacheco no São Luiz", *Diário de Notícias*, 18 de março.

PACHECO, Luiz (1946), "História antiga e conhecida", *in Bloco: Teatro Poesia Conto*, s.l., s.n [Imp. Beleza], pp. 71–84.

— (2002), *Os Doutores, a salvação e o Menino Jesus*, Lisboa, Oficina do Livro.

— (2008), *O Crocodilo que voa: entrevistas a Luiz Pacheco*, organização e introdução de João Pedro George, Lisboa, Tinta-da-china.

"Peça de Cesariny acusada de pornografia", *Diário de Lisboa*, 13 de março, p. 22.

PONTE, Bruno da (2016), "Bruno da Ponte e a Editora Minotauro" (entrevista), *A Ideia*, n.º 77–80, outono, pp. 61–64. *https://aideiablog.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/07/a-ideia_2016_n-77-80.pdf*.

PORTO, Carlos (1975), "O teatro contra a revolução", *Diário de Lisboa*, 19 de março, p. 6.

— (2002), "Elogio do lugar", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 10 de julho.

REBELLO, Luiz Francisco (1979), *O Teatro simbolista e modernista*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa.

— (1984), *100 Anos de teatro português (1880–1980)*, Porto, Brasília Editora.

— (2025), *Combate por um teatro de combate*, Lisboa, TNDM II / Bicho-do-Mato [1977].

RODRIGUES, Graça Almeida (1980), *Breve história da censura literária em Portugal*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

RODRIGUES, Márcia Regina (2017), *Absurdo e censura no teatro português*, São Paulo, Cultura Acadêmica.

SANTOS, Graça dos (2004), *O espectáculo desvirtuado: O teatro português sob o reinado de Salazar*, Lisboa, Editorial Caminho.

SARDINHA, Maria Helena (2017), *Correspondência de Luiz Pacheco com Luís Amaro*, Dissertação de Mestrado em Crítica Textual, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. *http://hdl.handle.net/10451/33906*.

SEIÇA, Álvaro (2022), "Imoral, comunista e pornográfica: a Biblioteca dos Serviços de Censura do Estado Novo", *in* Álvaro Seiça / Luís Sá / Manuela Rêgo (org.), *Obras proibidas e censuradas no Estado Novo*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, pp. 17–64.

SÉRIO, Mário (1975), "Cesariny – Um poeta maior face ao fascismo", *República*, 18 de março, p. 15.

SOUSA, Rui (2024), *Cesariny e o monstro Pessoa: (re)visões de Fernando Pessoa na obra de Mário Cesariny*, Lisboa, Tinta-da-china.

TEATRO DOS SETE (1975), "O teatro contra a revolução ou a crítica contra o teatro?", *Diário de Lisboa*, 29 de março, p. 18.

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 5
JUNHO DE 2026

NA PRIMEIRA PESSOA

INTERVIEW

LUÍS LUCAS

ARIADNE NUNES
MARTA BRITES ROSA

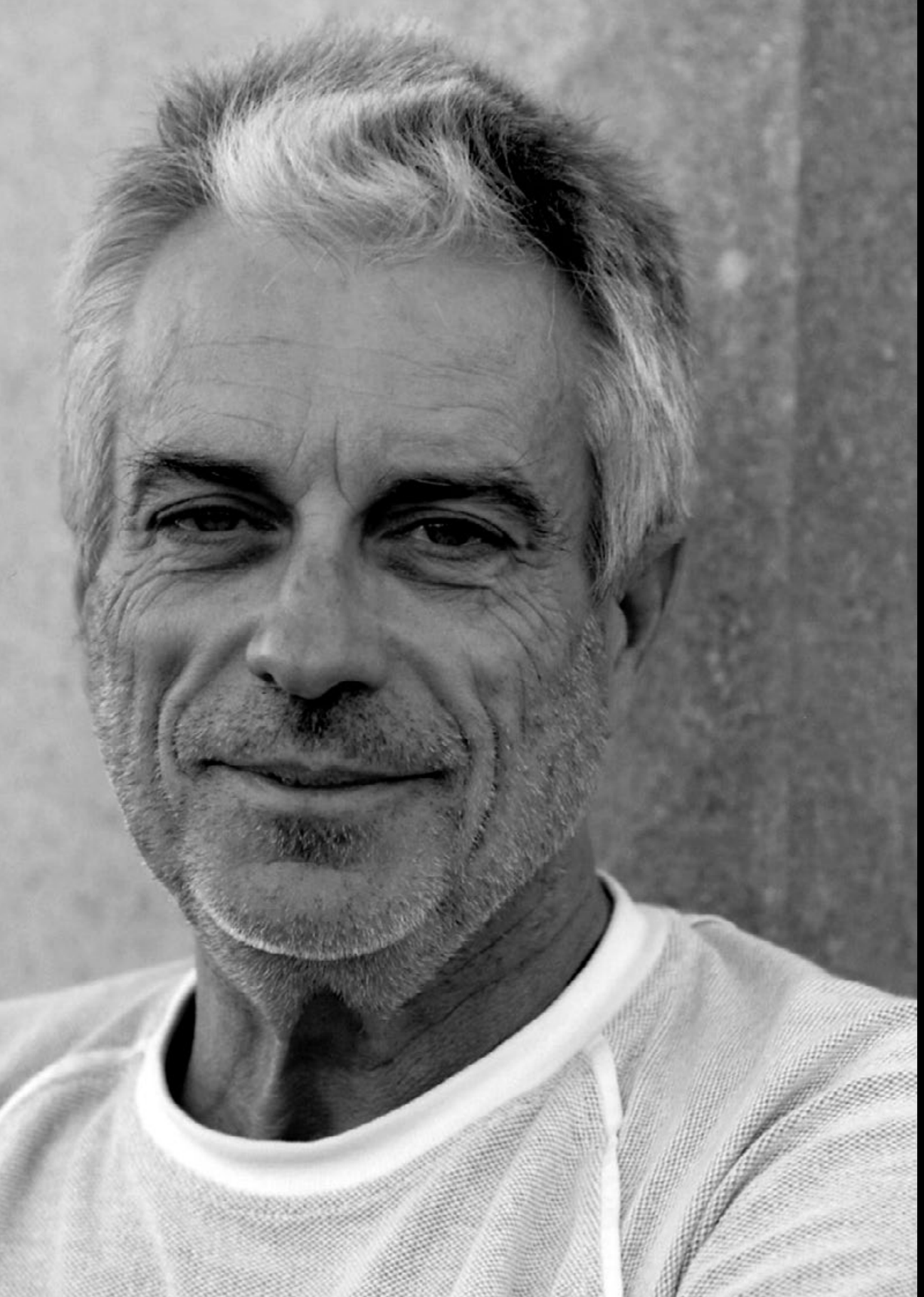
LUÍS LUCAS

“EST-CE QUE JE PEUX ESSAYER UNE CHOSE?”

ARIADNE NUNES
INSTITUTO DE ESTUDOS DE LITERATURA E TRADIÇÃO DA FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS DA UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA (IELT - NOVA, FCSH)
CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (CET-FLUL)

MARTA BRITES ROSA
CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (CET-FLUL)

Luís Lucas. [F]Atelier Ilusão.



LUÍS LUCAS

NO DIA 10 DE DEZEMBRO DE 2024, FIZEMOS A LUÍS LUCAS AQUELA QUE FOI, PROVAVELMENTE, A SUA ÚLTIMA ENTREVISTA, REALIZADA NO ÂMBITO DO PROJETO *PREC.PT – PERFORMANCE E TEATRO DURANTE O PROCESSO REVOLUCIONÁRIO EM CURSO*[1]. INTEGRADO NO DOMÍNIO DA HISTÓRIA ORAL, O PROJETO PRETENDE RECOLHER TESTEMUNHOS DE QUEM PARTICIPOU NO SISTEMA TEATRAL PORTUGUÊS DURANTE O PERÍODO QUE SE SEGUIU AO 25 DE ABRIL, PROCURANDO COMPREENDER DE QUE FORMA O TEATRO CONTRIBUIU PARA A CONSTRUÇÃO DA DEMOCRACIA INSTITUÍDA NESSA DATA NO NOSSO PAÍS. TODAVIA, NUM ATOR COM A CARREIRA DE LUÍS LUCAS, A CONVERSA NÃO SE PODERIA REDUZIR APENAS A ESTE PERÍODO, ACABANDO POR INCLUIR OUTRAS EXPERIÊNCIAS DA SUA VIDA, DESIGNADAMENTE A RELAÇÃO COM O CINEMA.

O QUE APRESENTAMOS DE SEGUIDA RESULTA DA CONVERSA ENTÃO TIDA. INFELIZMENTE, LUÍS LUCAS DEIXOU-NOS, INESPERADA E PRECOCEMENTE, EM AGOSTO ÚLTIMO, E JÁ NÃO PÔDE VER O RESULTADO DA TARDE QUE PASSÁMOS A TRÊS. ESPERAMOS SER-LHE FIEL E QUE DAQUI SE PERCEBA O GOSTO QUE NOS DEU FAZER ESTA ENTREVISTA. ESTA PUBLICAÇÃO É, TAMBÉM, UM TRIBUTO À SUA MEMÓRIA.

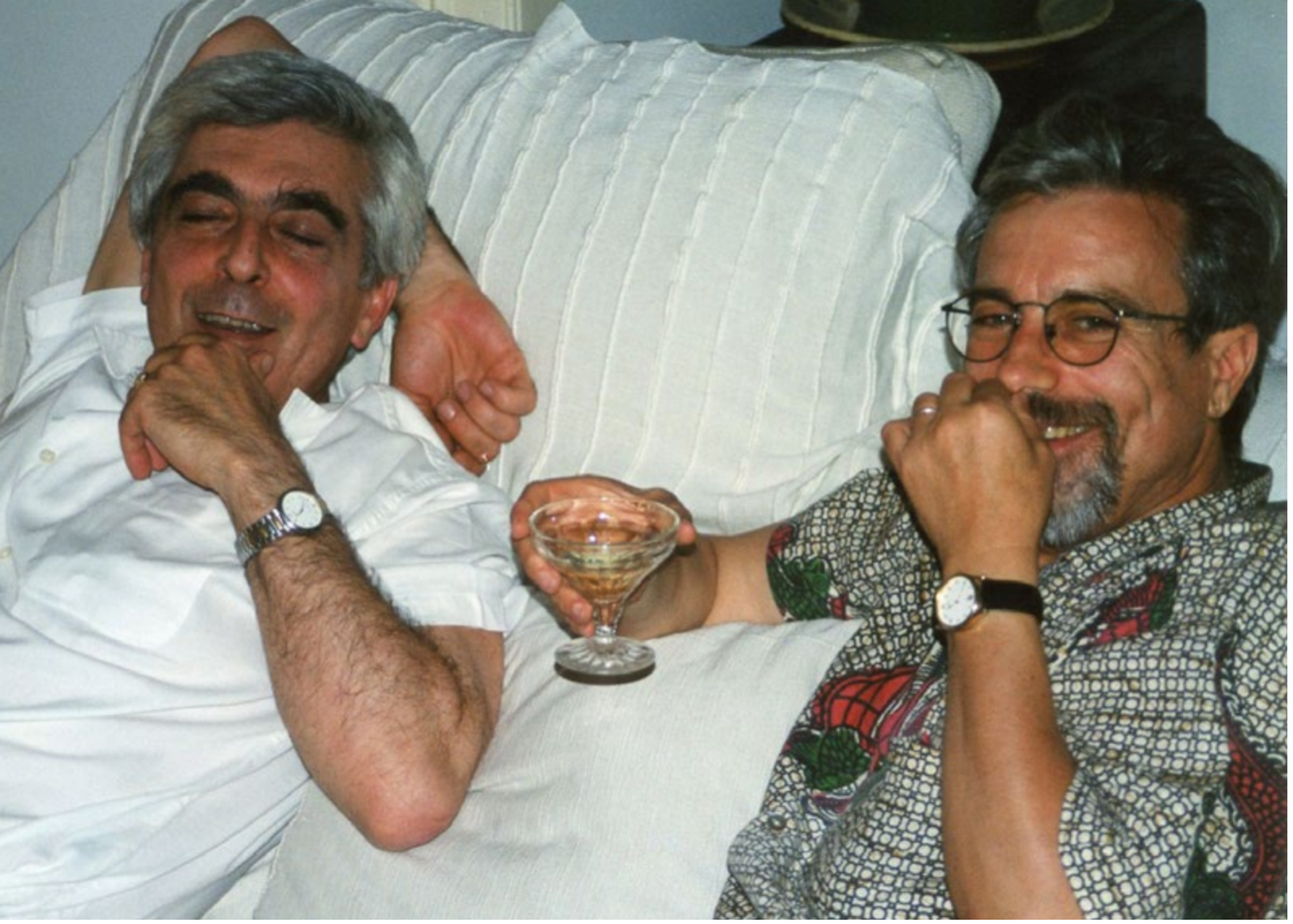
[1] Projeto financiado pela FCT (2023.10644.25ABR) ao abrigo do concurso “O 25 de Abril e a democracia portuguesa”.

Considerando o âmbito do projeto em que esta entrevista se insere – fazer um retrato do teatro em Portugal no período do PREC –, começávamos por perguntar de que é que o Luís se lembra ou em que é que pensa quando se fala do teatro no 25 de Abril de 1974? Que memória tem do teatro daquele tempo, das pessoas, dos espetáculos?

É evidente que me lembro logo, lembro-me perfeitamente, do dia 24 de abril e dos dias anteriores, de estar a trabalhar na Comuna, a fazermos um espetáculo que ainda foi censurado, *A Ceia*. O espetáculo que fizemos para a Censura durou 20-25 minutos, porque alegadamente era um espetáculo de arte e movimento para apresentar às escolas, por exemplo. Mas depois quando estreámos, estreámos com toda a força, porque era uma coisa sobretudo de sons, de revolta: havia uma mesa muito grande, os símbolos do poder nos dois lados da mesa – a Igreja e o Estado. O Melim [Teixeira] e o [Francisco] Pestana de um lado, representando o poder; e eu, a Manuela [de Freitas] e o Carlos Paulo éramos o povo, a Revolução. Eu estava debaixo da mesa, enquanto a Manuela e o João [Mota] faziam a revolução, através dos gestos e gritos em cima da mesa, e comunicavam para baixo e eu vinha lá acima e fazíamos os três [a revolução], em gritos. O espetáculo foi objeto de censura.

↗ *A CEIA 1*, CRIAÇÃO COLETIVA, COMUNA – TEATRO DE PESQUISA, 1974, [F] JOSÉ MARQUES, ARQUIVO DA COMUNA – TEATRO DE PESQUISA.

→ ELENCO DA PEÇA *PARA ONDE IS? (UMA VIAGEM AOS AUTO DA ALMA E AUTO DA BARCA DO INFERNO DE GIL VICENTE)*, ENC. JOÃO MOTA, COMUNA – TEATRO DE PESQUISA, 1972.
EM CADA UMA DAS COLUNAS, DA ESQUERDA PARA A DIREITA, E DE CIMA PARA BAIXO:
EDUARDA PIMENTA, MARIA EMÍLIA CORREIA, CARLOS PAULO E ANTÓNIO RAMA; FERNANDO LOUREIRO, MARIA JOÃO GALOPE, FRANCISCO PESTANA, LUÍS LUCAS E MELIM TEIXEIRA; JOÃO GUEDES, MANUELA DE FREITAS, MADALENA PESTANA, FERNANDO HEITOR E JOÃO MOTA.
©TNDM II| EJM 51249-20A, [F] JOSÉ MARQUES.



FESTA DE ANIVERSÁRIO DE 50 ANOS, LUÍS LUCAS E LUIS MIGUEL CINTRA, EM CASA DE NATÁLIA LUIZA.*

Mas *A Ceia* esteve em cena?

Esteve em cena, mas depois fizemos *A Ceia II*.

Eu tenho de contar o antes disso. Eu não fiz a tropa, fui-me embora, fui para Paris – porque sou bilingue, tanto falo francês como português. E fui para Paris, dei-me muito bem: trabalhei com o Théâtre du Soleil, com a Ariane Mnouchkine. Mas eu lá em Paris estava ligado a grupos de movimentos de refratários e desertores e foi-se sabendo que estava a haver um movimento em Portugal, que iria haver qualquer coisa, que foi o 25 de Abril. Perante isso, e como estava com muitas saudades de Lisboa, decidi vir para Portugal. Só que não tive coragem de dizer abertamente à Ariane que me vinha embora e escrevi uma carta a explicar porque é que me vim embora. Isto em outubro ou novembro de 73.

Quando foi o 25 de Abril, eu estava a viver na Bica, na casa do Luis Miguel Cintra, e o primo dele telefonou a dizer que se estava a passar qualquer coisa, havia uma movimentação de carros militares. Isto quase de madrugada. Abri o rádio e estavam a dizer para as pessoas se manterem em casa. Foi o contrário do que eu fiz: fui logo para a rua, porque já estava a haver o Movimento, já estava a avançar, já havia militares na rua, tudo isso. Saí de casa. Felizmente não fui para a António Maria Cardoso, que era ali ao pé, e podia ter-me acontecido alguma coisa, mas fui levado com aquela gente toda que começou a sair para o Largo do Carmo, que era onde havia militares.

Aí parou tudo, os espetáculos pararam, era a alegria total. Fiz parte daqueles grupos que invadiram os escritórios da Censura, deitámos papelada fora, um bocadinho como está a acontecer agora na Síria[2]. As pessoas ficam muito surpreendidas ao verem as imagens da revolução na Síria, porque se está a estragar tudo, mas eu percebo perfeitamente. Eles tiveram 50 anos, nós foi 48. Claro que nessa altura eu tinha 20-21 anos. Fiz parte de um grupo que entrou nos escritórios da Censura que havia ali perto e abrimos a janela e deitámos documentos fora, tudo para a rua. Depois, mais tarde, houve aquela situação da embaixada de Espanha que foi ocupada e destruiu-se imensa coisa, depois o governo português teve problemas com aquilo porque em Espanha ainda era a repressão total[3].

Portanto, de repente, de um dia para o outro, foi a alegria e a liberdade total, onde se fizeram as melhores e maiores coisas,

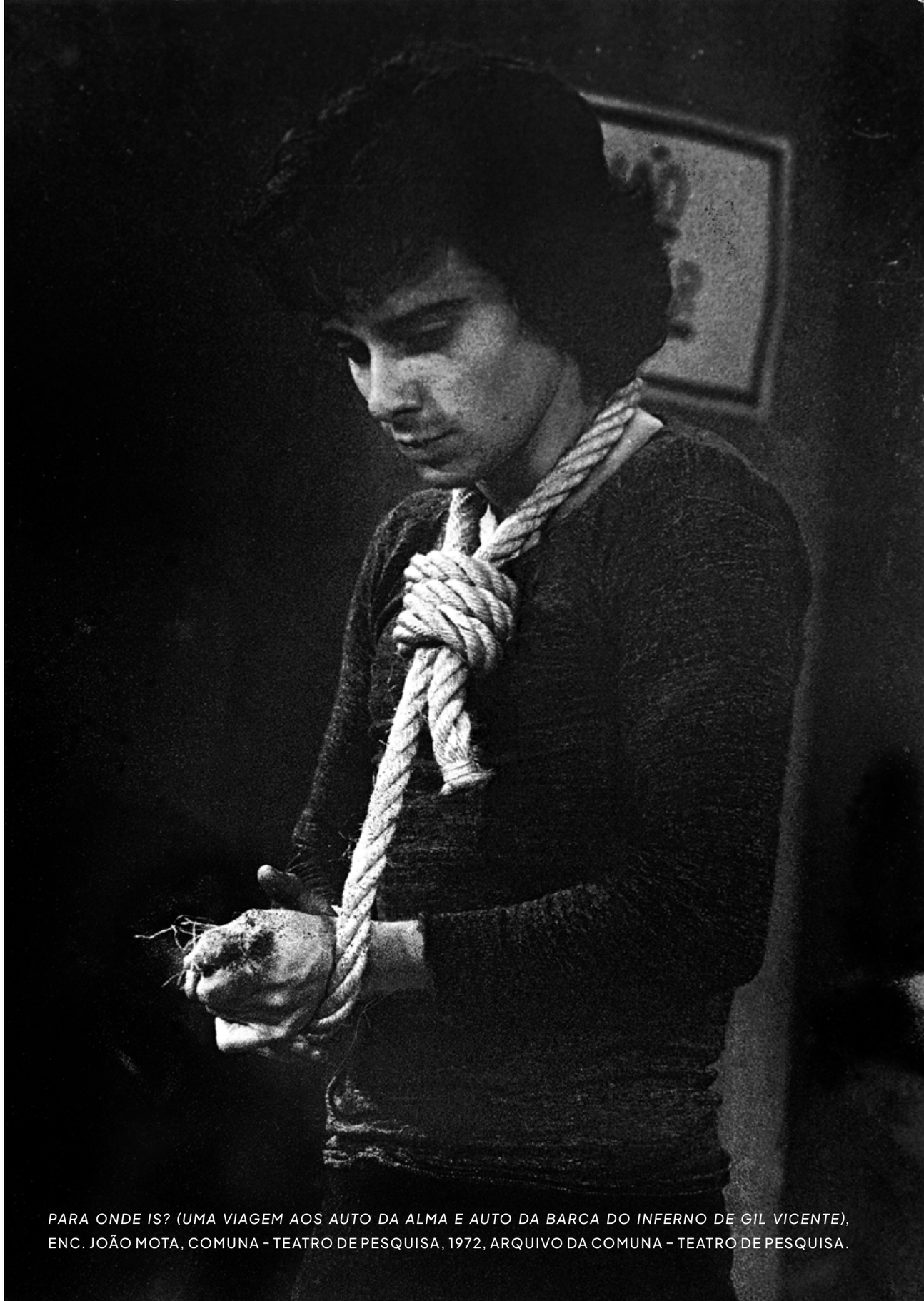
[2] Luís Lucas refere-se à queda do regime de Bashar al-Assad, ocorrida poucos dias antes da entrevista.

as maiores asneiras também, ao mesmo tempo – fez-se muita coisa. Era a explosão da alegria.
A nível do teatro, havia uns boatos de que a Comuna estava feita com a Censura, porque era impossível terem deixado passar aquele espetáculo [*A Ceia*]. Então, o João e a Manuela – com certeza todos nós, mas sobretudo a ideia partiu deles – fizeram uma *Ceia II*, a explicar como é que foi possível fazer um ensaio de censura que permitisse fazer *A Ceia*. Porque quando nós criámos *A Ceia*, ainda antes do 25 de Abril, o João convidou um fotógrafo do *República* para ir assistir aos espetáculos e o público estava avisado. Quando acabou o espetáculo, foi uma explosão de aplausos, tudo em pé a bater palmas, o tipo da Censura lá teve de se levantar, se não seria o único a estar sentado, e o fotógrafo do *República* tirou a fotografia. No dia seguinte, no *República*, sai aquilo.
Pouco tempo depois fomos ao Brasil e viemos a saber, pelas coisas que foram encontradas na Censura, que nós estávamos quase a ser interrogados e se calhar...

Acho que a Manuela e o João Mota chegaram a ser interrogados pela Censura. O que a Manuela me disse foi que eles estavam quase a ser chamados pela PIDE, propriamente.

Exatamente, exatamente. Nós, se não fosse o 25 de Abril, eu tenho impressão de que eles, ou todos nós, iríamos ser metidos dentro, com certeza. Felizmente, foi o 25 de Abril.

← **[3]** A 27 de setembro de 1975, a embaixada de Espanha, em Lisboa, foi alvo de um assalto, depois de uma manifestação convocada em protesto pela execução de cinco nacionalistas bascos pelo regime de Franco, dando origem a uma crise diplomática entre os dois países, que incluiu a retirada do embaixador espanhol de Lisboa e a quebra da cotação do escudo em Espanha. A transição para a democracia em Espanha só acontece depois da morte de Franco, a 20 de novembro de 1975.



PARA ONDE IS? (UMA VIAGEM AOS AUTO DA ALMA E AUTO DA BARCA DO INFERNO DE GIL VICENTE), ENC. JOÃO MOTA, COMUNA - TEATRO DE PESQUISA, 1972, ARQUIVO DA COMUNA – TEATRO DE PESQUISA.

LUÍS LUCAS E MANUELA DE FREITAS EM NANCY, ARQUIVO DA COMUNA – TEATRO DE PESQUISA.

LUÍS LUCAS EM FRANÇA, ARQUIVO DA COMUNA – TEATRO DE PESQUISA.

Um pormenor do Théâtre du Soleil de que eu me lembrei: vim a saber depois por um ator de lá, meu amigo, que a Ariane, quando aconteceu o 25 de Abril, expôs a minha carta na tabela do teatro porque, por um lado, ficou com pena de eu me ter ido embora e, por outro, ficou contente por eu me ter vindo embora. Expôs aquilo e foi uma alegria para toda a gente, não é? Portanto, a partir daí, *A Ceia II* e a Comuna começaram a ir por tudo quanto foi festival. Fomos à Venezuela (ainda a Venezuela era um país possível), vamos parar à Colômbia. Na Europa, fomos à Polónia, a Inglaterra, ao Festival de Nancy, onde fomos vistos por diretores de outros festivais. Como éramos um grupo de um país em revolução, começámos a ter muita saída.

Houve imensas coisas que se passaram, houve um primeiro caso de censura no 10 de Junho com *A Cegada*. Estavam a transmitir pela televisão e depois houve um corte. Logo no primeiro ano, o primeiro corte de censura do novo governo.

Que se explica como?

Não sei, acho que foi o receio dos militares, de estarmos a falar de coisas a mais, com as quais os artistas não têm nada que ver. É aquela coisa de sermos sempre postos um bocado de lado, sermos maltratados.

Aquilo era uma paródia ao regime anterior?

Exatamente. Já não me lembro muito bem, mas deviam aparecer os militares, e eles não gostaram muito, não estavam a gostar muito do caminho que *A Cegada* estava a levar e, com medo disso, acharam melhor cortar.

A Manuela, que fazia de Almirante Américo Tomás, achava que tinha sido porque ele aparecia caricaturado, com uma boia, e que o representante da Junta de Salvação Nacional na RTP era um militar e disse "um almirante de cuecas ou de boia, nem pensar. Isto tem de acabar já". E então deram ordens para cortar a emissão.

Era isso que eu estava a achar: a evolução que aquilo estava a tomar. Foi isso, sobretudo. Depois continuámos a fazer espetáculos. Ah, quando fui para Paris, a Manuela estava contra eu ir-me embora, porque achava que a revolução devia ser feita cá.

Porque o Luís antes de ir para Paris esteve na Comuna, não é? Foi fundador?

Eu fui fundador da Comuna. Estive na Comuna desde o princípio e fiz vários espetáculos ainda na Comuna. Fiz um espetáculo infantil, ainda na garagem em frente ao Liceu Camões.

Eu fui para a Comuna porque no Conservatório fui aluno do João Mota, com quem me dei sempre muito bem, e antes de acabar o curso o João convidou-me para fazer parte da Comuna. E eu fui. Não fiz as últimas cadeiras do Conservatório porque, entretanto, me chateei com a chegada do diretor, do Mário Barradas. Porque nós fizemos parte do ano da renovação e estávamos a trabalhar com o Peter Brook e com assistentes do Peter Brook. Estávamos a preparar um espetáculo de fim de ano, feito por nós, os alunos. E chegou-se às tantas e não sei porquê, o Conservatório, em vez de acabar o que estava a ser feito no primeiro ano e depois ter um novo diretor, antes de o ano acabar, chamaram o Mário Barradas que vem de Estrasburgo e disse "o que vocês estão a fazer, não. É melhor fazer noutra altura. Eu vou encenar um espetáculo". Ele tinha de mostrar, de dar provas. Comecei logo a enervar-me com isso. E depois fez-nos um espetáculo marcado, marcadinho, que ele (viemos a saber) já tinha feito em Estrasburgo. Portanto, tudo o que nós estávamos a fazer antes foi para o lixo. Fizemos o espetáculo de fim de ano, foi um sucesso, a crítica disse muito bem, só que eu chateei-me, pela atitude dele.

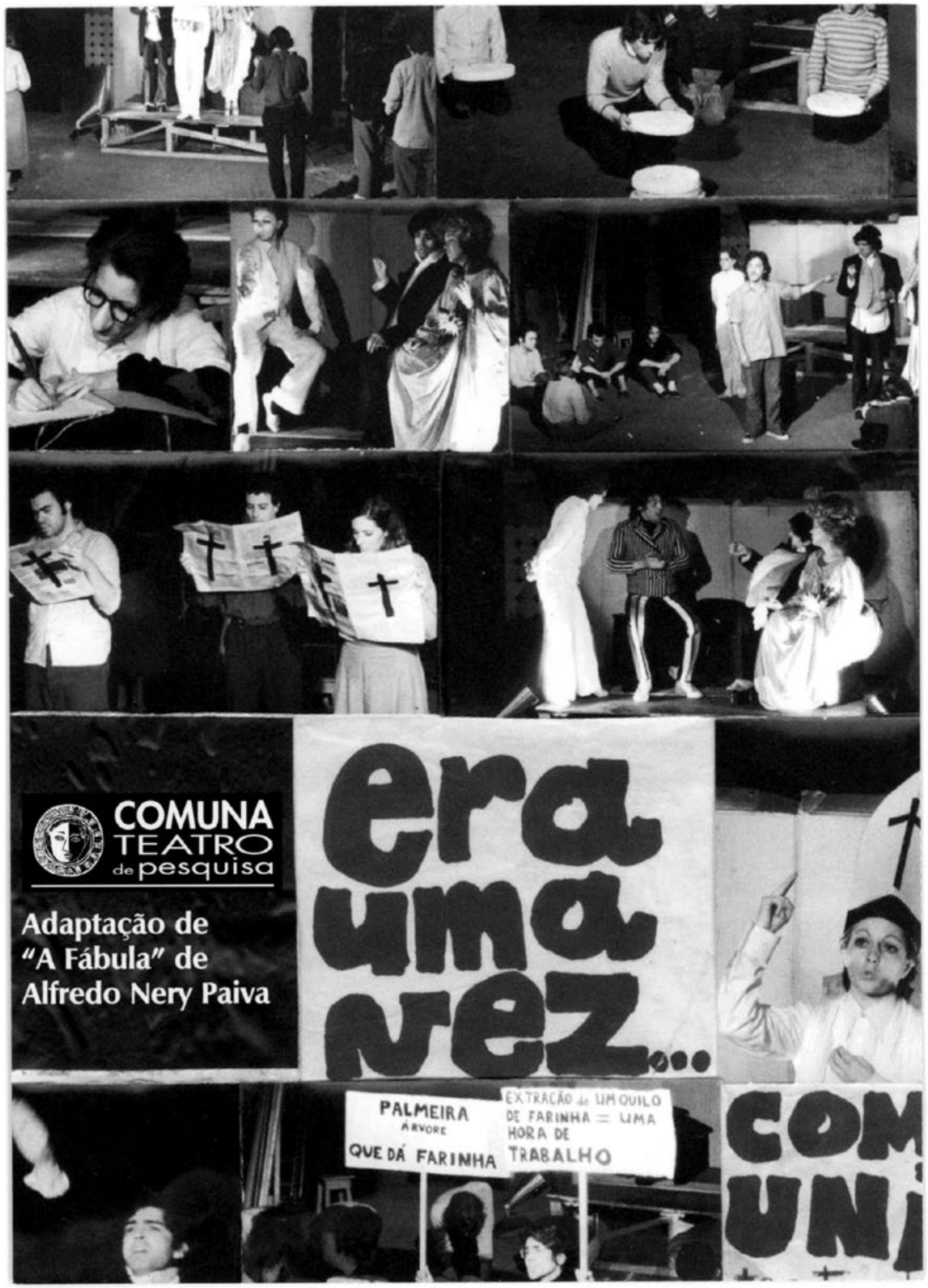
Depois, eu ainda fiz um espetáculo a seguir, depois d'*A Ceia*, já depois do 25 de Abril, *Era uma vez...* chamava-se o espetáculo. Nós na Comuna trabalhámos muito sobre improvisações e eram criações coletivas sempre, embora lá fora, nos festivais, o João assumisse a direção. Também foi uma coisa que me começou a mexer com os nervos. Só lá fora é que isso acontecia. Então começámos a fazer o *Era uma vez...*, com improvisações. Depois as coisas eram vistas, e eram o João e a Manuela quem decidia o que é que se limpava e o que é que ficava. E quando o João finalmente marca o espetáculo, há uma marcação geral – os atores todos, ao receberem a notícia da morte de

A CEGADA, CRIAÇÃO COLETIVA, COMUNA – TEATRO DE PESQUISA, 1974, ARQUIVO DA COMUNA – TEATRO DE PESQUISA. [F] J. A. ABOIM.

um familiar, imagina na Guerra Colonial, uma coisa assim, tinham de reagir à morte. Eu sempre fui de reagir a essas coisas em silêncio, porque perdi a minha mãe quando tinha 5 anos e lembro-me perfeitamente de que pressenti que ela ia acabar. Com 5 anos, é uma coisa muito marcante. Lembro-me de que pedi ao menino Jesus que não me levasse a minha mãe. Depois a minha mãe partiu e foi tudo uma coisa metida para dentro, de silêncio, de revolta interior. E o João marcou toda a gente a gritar. Eu levantei a questão ao João: "Desculpa lá, eu não grito. Ou me tiras desta cena ou deixas-me..." Armou-se em diretor autoritário e eu disse: "Está bem, mas depois acabou a minha presença, a minha continuação na companhia, vou-me embora." Para trabalhar com diretores, vou então para uma companhia que já me tinha convidado, que foi a Cornucópia, onde há dois encenadores que se assumem como tal.

Quando eu cheguei de Paris, o Jorge [Silva Melo] convidou-me para ir para a Cornucópia e eu disse: "Não, eu vou para a Comuna, porque eu saí da Comuna para não fazer a tropa e ir-me embora. Voltei, vou continuar a trabalhar com eles." Mas perante isto, acabou aqui.

Fiz o espetáculo *Era uma vez...* só a fingir que abria a boca. As pessoas gritavam e eu fazia só [abre a boca em silêncio], porque fui obrigado a isso, mas não gritei. Isso para mim foi fatal.



→ MATERIAL DE DIVULGAÇÃO DO ESPETÁCULO *ERA UMA VEZ...*, ALFREDO NERY, ENC. JOÃO MOTA, COMUNA – TEATRO DE PESQUISA, 1975.

Nós vimos uma entrevista onde fala de uma desilusão em 1976 que o fez voltar para Paris: tem que ver com…

Tem que ver com a revolução. Já não me lembro do que foi… Ou foi uma coisa de o Partido Comunista estar a tomar proporções dentro do exército também, a tomarem posições muito extremistas para o meu gosto. E a tal ideia de democracia total estar a ficar um bocadinho suja. E fui-me embora desiludido. Comecei a ficar desiludido. Dois anos depois, voltei. Mas depois os motivos que me fizeram voltar foram outros. Voltei porque houve um dia em que fui confundido com um terrorista ou com alguém…

Eu estava a trabalhar com o [Patrice] Chéreau (entretanto tive uma bolsa da Gulbenkian e fui assistente estagiário do Chéreau, no *Peer Gynt*, que foi um espetáculo fantástico). Estava a trabalhar no Théâtre de la Ville e um dia apanho o metro para Chatelet, para ir para o teatro e, mal ponho o pé no cais do comboio, tinha dois polícias com uma G3 de cada lado: "*Acompagnez-nous!*", e lá fui por aqueles corredores todos até chegar à zona da polícia de Chatelet para ser interrogado. Só que as horas foram passando, passando, e nada. Não me interrogaram sobre nada.

Deixaram-no assim à espera?

Sim, à espera. Eu nessa altura fumava, e fumei, fumei. Às tantas já oferecia um cigarro ao polícia. Passadas seis horas, mandam-me embora, sem mais. Eu disse: "Olha, estou a ensaiar no Théâtre de la Ville, preciso de um documento, porque estou a faltar a um ensaio, para provar que não pude estar presente por um bom motivo." Os polícias deram-me um papel, uma folha A4 escrita à mão a dizer que eu estive ali, e nem *tampon* [carimbo] nem nada a confirmar, aquilo até podia ter sido eu a escrever. Nem apresentei aquilo no teatro. Ainda iam

LUÍS LUCAS, ANOS 1980.*

dizer “Olha, a mentira que ele inventou agora para não vir ao ensaio”. Disse o que se passou, houve alguns que acreditaram, outros não, pensaram que se calhar tinha adormecido, não sei. Passados menos de 15 dias, ia na Avenue Saint-Michel e só me lembro de entrar numa tabacaria que ficava numa esquina, tirar dinheiro da carteira para comprar tabaco, e recebo um soco no estômago. Acordei no dia seguinte no hospital Laennec, com o nariz todo partido. Como? Não sabia. Fui agredido por um grupo de punks, segundo me disseram testemunhas que depois participaram. Ah, e fui salvo como? Havia uma festa no quinto andar desse edifício e houve um rapaz que estava à janela, viu e chamou a polícia. Ele foi a testemunha. Eu fiquei com a morada dele, que era fora de Paris, e quando saí do hospital fui à procura dele, porque ele nem sequer tinha telefone. E ele é que me explicou que era um grupo aparentemente de punks e que me bateram com pontapés, mais não sei quê, e depois foram-se embora. Nessa altura, era comum às vezes existirem esse tipo de agressões. Só que... num dia sou confundido com um agressor, com um terrorista, com o que quer que seja, no outro dia sou agredido... Embora estivesse a trabalhar, comecei a pensar “Isto não é a minha terra”. Pela primeira vez senti-me estrangeiro.

E voltei. Acabei a bolsa, já não me lembro quando, 1977 talvez. Acabei a bolsa da Gulbenkian, já era outro ano, porque já não estava a trabalhar com o Chéreau, estava a trabalhar com Jean Jourdheuil. Peguei nas minhas mochilas, nos meus sacos, e vim-me embora.

Aí, voltei para a Cornucópia. E depois estive a trabalhar com os Cómicos também. Portanto, o percurso continuou.

Mas memórias da revolução com a Comuna: ainda fizemos muita... Como é que se chamava quando acompanhávamos os militares?

Campanhas de dinamização cultural.

Fiz bastantes com eles. Chegávamos aos sítios, fazíamos espetáculos nos sítios mais incríveis, não é? Lembro-me de um, em particular, que foi feito em cima de uma carrinha. Fez-se o palco em cima daquelas de caixa aberta atrás. Não me lembro da terra.

Andavam pelo país todo?

Sim, fizemos vários sítios. Eu depois ainda corri o risco de ser chamado para a tropa, se calhar para fazer campanhas de outro género, não de dinamização cultural. Mas, quer dizer, correu-se um risco, mas depois rapidamente saiu uma lei qualquer a dizer que os mancebos nascidos naquele ano já estavam dispensados. No meu caso, nascido em 1952. Portanto, não cheguei a ser chamado para a tropa.

Como é que era a reação do público, nessas campanhas de dinamização?

As pessoas gostavam imenso. Era o sucesso absoluto. As pessoas não tinham visto nada assim na vida, na maior parte dos sítios onde nós íamos nem sequer havia teatro. Havia teatro na televisão, teatro clássico, mas nem sei se aquela gente tinha televisão. O teatro era uma coisa que não existia. Verem ali pessoas a mexerem-se, a contarem histórias pela primeira vez, era uma grande alegria. Para eles e para nós, porque havia reações de alegria total em que sentíamos que estávamos a fazer um trabalho importante.

Depois faziam as conversas com o público, no fim?

Sim, havia sempre conversas no fim. Perguntavam coisas e as pessoas iam falando, respondendo. Foi uma época fantástica,

ERA UMA VEZ… (ENSAIOS), ALFREDO NERY PAIVA, ENC. JOÃO MOTA, COMUNA - TEATRO DE PESQUISA, 1975. ESPETÁCULO APRESENTADO NAS CAMPANHAS DE DINAMIZAÇÃO CULTURAL DO MFA.*

de conhecimento, de grande alegria, de prazer em estar com as pessoas. Às vezes não tínhamos condições nenhumas para fazer espetáculos, mas sempre fizemos, nunca deixámos de fazer. Tenho essa memória das campanhas de dinamização cultural: foi uma coisa muito forte para todos nós.

Acompanharam as campanhas até ao fim? Ou a certa altura a presença do PCP – essa coisa de que falava nas próprias campanhas e nos militares – começou a sentir-se e houve um afastamento?

Houve, às tantas houve uma quebra, deixou-se de ir, não sei porquê. Mas houve uma quebra. Fomos durante um *xis* tempo.

ERA UMA VEZ…, ALFREDO NERY PAIVA, ENC. JOÃO MOTA, COMUNA - TEATRO DE PESQUISA, 1975. ESPETÁCULO APRESENTADO NAS CAMPANHAS DE DINAMIZAÇÃO CULTURAL DO MFA.*

Não sei se foi por causa disso ou não, ou se achavam que já não era necessário, que já não fazia sentido, porque havia coisas mais importantes a passarem-se, as ocupações de terrenos ou outras coisas. Não sei. Aquilo foi uma grande força e uma grande vontade de fazer e, a partir de uma determinada altura, começou-se a desvanecer e acabaram. No nosso caso, acabaram, tenho a impressão de que não fizemos até ao fim.

Quanto aos festivais, tanto a Manuela de Freitas como Carlos Paulo falaram de um na Polónia, de um ambiente que sentiam de alguma repressão, que tinha que ver com o regime socialista que aí se vivia.

Contaram-me estarem no fim do espetáculo a falar com as pessoas que tinham ido assistir e estar tudo completamente em silêncio e ninguém comentava. Depois, no fim, alguém explicou que estava ali a polícia.

É possível, sim. Na Polónia não havia liberdade de expressão. Mas não me lembro. Quer dizer, já foi há tantos anos...

De coisas bizarras, do que eu me lembro, foi no Brasil. No Brasil era um regime de direita, e só o facto de nos chamarmos Comuna – Teatro de Pesquisa criou receios da parte da direção do teatro onde nós estávamos de que pudéssemos ter problemas. E então tínhamos sempre a polícia à porta do teatro, quando acabávamos o espetáculo, para nos levarem ao hotel. Durante todo o tempo em que estivemos em São Paulo foi assim. Lembro-me perfeitamente de chegarmos ao hotel, entregues pela polícia, e havia um grupo que jogava às cartas e iam para o quarto. Mas eu fazia parte de outro grupo (ou se calhar era só eu). Mudava de roupa e saía pela porta dos empregados do hotel e ia à minha vida por São Paulo. Ia às festas e aos estúdios. Tenho imensas histórias em São Paulo. Eu não era nada de jogos, tinha 20-21 anos, e não me apetecia nada ir jogar. Não tinha medo, era um bocado inconsciente, porque podia ter problemas, não é? Tinha sempre umas combinações, e saía pela porta dos empregados; combinava com alguém que entretanto tinha conhecido, que tinha ido ver os espetáculos e que me convidava: "Quer ir beber um copo depois do jantar?" Dizia: "Ah, não posso", mas era tudo mentira e depois ia.

Outra situação bizarra que nós passámos foi em Miami. Nós vínhamos da Colômbia, de Manizales, para a capital da Colômbia, Bogotá, apanhar um avião para a Europa. Só que o avião às tantas, a meio do voo, começou com uns tremeliques. Pensei logo que íamos morrer todos ali. Notícia de voz do comandante: "Vamos ter de parar para ver qual é o problema com o avião." Resultado, atrasámo-nos, chegámos a Miami, que era onde apanhávamos um voo para o Luxemburgo ou para a Europa, e perdemos o voo. Não tínhamos visto para estarmos nos Estados Unidos. Então, tínhamos um casal de polícias cubanos-americanos, cada um com a sua carrinha, para nos levarem para a vivenda deles, que era uma prisão. Nós pensámos que estávamos livres para ir passear um bocadinho, mas não. Ficámos presos na cave do edifício, onde esse casal vivia. De manhã, os mesmos polícias foram-nos buscar, levaram-nos ao aeroporto. Ou seja, estivemos na América sem estar, porque não pudemos fazer nada. Estivemos presos ali. Foi ótimo para quem jogava cartas, fizeram coisas... Nós só pelas grades das janelas é que víamos o exterior de Miami.

São aquelas situações bizarras que apanhámos, mesmo na democracia, na liberdade. Essa, de Miami, lembro-me perfeitamente, mas de resto não me lembro de mais nada.

Da Polónia, o que me lembro são coisas boas, foi ter ido ver o Grotowski. O Grotowski estava noutra cidade e pedimos para ir ver um espetáculo, fomos e foi maravilhoso, nunca tinha visto coisas assim desse género. Lembro-me, sim, de que estávamos num país socialista e que as pessoas não tinham nenhuma liberdade de expressão, mas a história do silêncio... é possível, sim.

Há algum ensinamento que traga dessas pessoas com quem contactou quando esteve em França quando volta para a Cornucópia? Porque ainda havia fome de novidade, nessa altura.

Em todos os festivais que nós fizemos aprendemos imenso, vimos espetáculos de todo o mundo. Isso, para mim, foi o meu último ano de Conservatório. Porque eu aprendi muito mais a fazer festivais do que a ficar com o Mário Barradas a ter aulas

no Conservatório (não era só o Mário Barradas, claro, havia outros professores). Mas aprendi imenso, porque vimos muita coisa, muita maneira de trabalhar.

Em França, eu trabalhei mais com o Soleil, onde o processo de trabalho era muito parecido com o da Comuna, porque a Ariane trabalha muito com improvisações também. De início há toda uma ideia de espetáculo, não é só improvisações que se fazem. Aprende-se imenso. Aliás, a minha entrada para o Théâtre du Soleil foi muito engraçada, porque, quando eu fui para Paris a primeira vez, o Osório Mateus, que era meu amigo e com quem eu já tinha trabalhado, estava a fazer estudos teatrais lá, e eu comecei a assistir como *auditeur libre* a alguns cursos, e soube que a Ariane dava aulas a alunos da *Société de bon ton*. Só que a Ariane estava em Vincennes, nos arredores de Paris. Então, um dia, decidi ir assistir a uma aula dela, meti-me no metro, para chegar lá à hora da aula; fui com outros colegas e pedi-lhe por favor se podia assistir à aula dela (não sei se vocês conhecem o género de mulher, cheia de força) e ela disse que não, "em princípio não, mas, já que veio, fique aí". Portanto, não me aceitou, mas eu fiquei a assistir à aula toda, e ela de repente deu um tema de improvisação sobre a mulher e pôs uma música oriental, e eu tive imediatamente uma ideia de fazer uma mulher a engravidar, a ficar fisicamente grávida, mas não tive coragem de dizer nada. Depois fui ver as improvisações e não achava graça a nenhuma e achei que a minha, se calhar, podia ter mais graça. No fim disse: "*Est-ce que je peux essayer une chose?*"; e ela: "*Oui. Vas-y.*" E eu fui e, durante toda a música oriental, transformei-me numa mulher grávida, e ela no fim (ela é muito, muito bruta) diz-me assim: "Tu fazes isso muitas vezes?", como se aquilo fosse um trabalho meu, que eu apresentasse nas audições. Eu fiquei tão chateado, tão chateado, que fui bruto para ela e respondi uma coisa qualquer: "Não, tu lançaste a ideia da mulher como tema e eu tive logo esta ideia." Mas fui bruto também com ela e ela deve ter gostado da minha brutalidade e gostou do que viu, tanto que, passado um tempo, recebo uma mensagem a perguntar se não queria ser assistente, participar na criação de um novo espetáculo, que foi o *L'age d'or*. Fiquei surpreendidíssimo e aí pensei: "Pronto, olha, resultou." E fui muito bem recebido pelos outros atores da companhia que não me viram na improvisação. Precisamente uma das coisas que eu aprofundei foi o trabalho de improvisação, que tinha mais que ver com o trabalho da Comuna do que com a Cornucópia. Na Cornucópia também se trabalhava muito, no início, só com um texto na mão. Tínhamos um personagem, tem de se montar um espetáculo com personagens, tens de fazer umas improvisações até chegares àquilo que... E aí apurei esse lado, sem medos, porque perdi o medo com a Ariane. Isso foi importante, em termos de conhecimento.

Há pouco disse que na Comuna havia um espírito mais, digamos, coletivista, no sentido em que todos participavam, eram criações coletivas. Todos participavam em todo o espetáculo, todos faziam coisas. Na Cornucópia já não era assim? Em França, como é que era?

A diferença é entre trabalhar sobre um texto ou partires para um espetáculo com uma ideia de espetáculo, mas sem texto concreto. Portanto, as improvisações tanto podem ser feitas num caso como noutro, não é? Só que, no caso da Comuna, havia uma ideia de espetáculo em que muitas vezes nem havia texto – porque depois as montagens dos textos eram feitas pela Manuela e pelo João (mais pela Manuela) –, que é diferente de teres, por exemplo, uma peça de Tchekhov para fazeres. Tens aquele texto para dizeres. Podes improvisar, como eu estava

a dizer, para chegares ao personagem, mas a diferença está aí, na disponibilidade para um tipo de improvisação ou outra.

Mas estava a pensar também que na Comuna todos faziam tudo – vendiam os bilhetes, levavam as pessoas a sentar –, eram coletivistas em todos os sentidos. Sendo que, se, por um lado, há este espírito igualitário, por outro, há uma devoção aos mestres, e parece haver uma disparidade entre as duas coisas. O que eu queria perceber era se este espírito coletivista também era vivido nas outras companhias de teatro da época, se era uma coisa propriamente da época e geral ou se era específico da Comuna.

Eu acho que nesse aspeto, os mestres, era mais da Comuna. O João Mota teve o Peter Brook, que foi o mestre, a Manuela teve o Fernando Amado e o Gutkin, que foi muito importante na vida dela.

Ela tem uma história parecida com a do Luís com a Ariane com o Gutkin. Ele dá um curso na Gulbenkian, mas diz-lhe que não tem vaga para ela, porque era para as grandes figuras. Depois foram desistindo e ela acabou por ser aceite. De certa forma, ela quer aquilo, como Luís queria, e vão à procura.

E eu queria, porque já tinha visto dois espetáculos da Ariane: *1789* e os dois espetáculos das revoluções francesas. Quando eu fui, foram feitas as apresentações no mesmo dia, um à tarde, à noite outro. Jantámos lá. Aquilo para mim foi uma revolução e eu queria trabalhar ali, com ela.

Mas tanto a Manuela como o João tiveram, se calhar, mais devoção aos mestres do que eu. Porque eu tive a Ariane e o Chéreau. Também tive dois. O Chéreau foi um mestre. Trabalhei como assistente. Aí, como era bolseiro da Gulbenkian, fui mesmo assistente. Cheguei ao ponto de ser preciso um porco para o espetáculo, um porco real e ninguém tratava disso – o primeiro assistente mandava o segundo... Eu de repente, isto foi em Lyon, tive uma ideia para arranjar o porco, e fui falar aos homens do talho. Fui a dois talhos e expliquei a situação. Deram-me os contactos e eu um dia cheguei lá ao teatro com o porco. E o Chéreau ficou... [risos] São assim estas coisas, de iniciativa, que às tantas uma pessoa vai aprendendo, e como isso fiz muitas coisas, de me atirar sem saber se ia ter sucesso ou não. Os tipos do talho podiam dizer, "Não, nós queremos os porcos é para matar, vender a carne e acabou-se. Agora para o teatro? Um porco para o teatro?!" Mas eu tive uma boa receção (não sei se logo à primeira, se foi à segunda, mas a verdade é que tive).

Estava a pensar que eles, o João e a Manuela, tiveram mais essa sensação do mestre. Eu acabei também por ter com a Ariane e com o Chéreau. Não tive cá, tive lá fora. Mas eu acho que se calhar nas outras companhias não havia tanto isso. Não sei, não trabalhei em todas as companhias.

Mas na Cornucópia era um esquema diferente? Quer dizer, o Luis Miguel Cintra e o Jorge Silva Melo eram os encenadores, eles escolhiam os textos.

Sim, sim. Eram eles que produziam, nesse aspeto. O Luis Miguel tinha a formação do Old Vic, que ele estudou em Inglaterra. O Jorge, não, o Jorge estudou cinema e não teatro. Mas não havia tanto essa...

E a forma de trabalhar era diferente numa e noutra?

Era, porque para já havia os ensaios de leitura. Por isso é que eu agora digo que já não faço mais teatro, porque agora os espetáculos é assim: tens dois meses para fazer um espetáculo, então tens um ensaio de leitura, no dia seguinte já estás a fazer marcações com os textos na mão ou decorados, de preferência

A MULHER DO CAMPO, WILLIAM WYCHERLEY , ENC. LUIS MIGUEL CINTRA, 1986, TEATRO DA CORNUCÓPIA.*

(dizem o que é que vais fazer antes e põem as pessoas a trabalhar em casa, para terem os textos decorados). Tens assim um mês para decorar, passado um mês, um mês e meio, estreias, depois fazes meia dúzia de espetáculos, e acabou. Depois, às vezes, três meses depois, seis meses depois, vais a Braga, vais a Bragança com o mesmo espetáculo. Não tenho paciência para isso, nem pensar. Já recusei vários e já sabem que eu não aceito. Paciência.

Isso é muito impressionante: a diferença entre como se faz teatro hoje e como se fazia nessa altura. A análise do texto para mim era uma coisa super importante, sabermos o que é que

↑ *CONTO DE INVERNO*, WILLIAM SHAKESPEARE, ENC. LUIS MIGUEL CINTRA, TEATRO DA CORNUCÓPIA, 1994, (LUIS MIGUEL CINTRA E LUÍS LUCAS).*

↗ *PRIMAVERA NEGRA*, EDUARDA DIONÍSIO, ENC. LUIS MIGUEL CINTRA, TEATRO DA CORNUCÓPIA, 1993.*

estamos a dizer. Agora é durante o tempo em que estás a fazer um espetáculo com público que vais descobrindo coisas.

Esta coisa de se ter começado a fazer televisão e teatro, tudo ao mesmo tempo, há alguma coisa que sai mal. Ou então essas pessoas, os mais jovens, têm capacidade para isso. Eu não tive e não tenho capacidade para isso. Fui trabalhar em coisas onde pude ganhar algum dinheiro que me dê para pagar a gasolina do carro, se for preciso, ou coisa assim. Porque não tenho rendas para pagar, felizmente, a casa é minha. Uma pessoa que

MUITO POR BARULHO POR NADA, WILLIAM SHAKESPEARE,
ENC. LUIS MIGUEL CINTRA, TEATRO DA CORNUCÓPIA, 1990.*

tenha uma renda para pagar, que tenha um filho e tenha um ordenado de teatro é pouquíssimo. Portanto, tem de se fazer muitas coisas e, ao fazer muitas coisas, dispersa aquela alegria que havia em fazer os espetáculos.
Se bem que hoje em dia vejo espetáculos... Agora recentemente vi dois espetáculos de que gostei imenso. Um dos Artistas Unidos, que estão sem sala. É uma coisa completamente absurda. Quer dizer, um grupo como os Artistas Unidos, a fazer espetáculos no Variedades. O Variedades não é deles, porque não lhes foi entregue, dali vão para não sei onde e a Câmara Municipal ficou de arranjar um espaço num teatro e não arranjaram. É uma pena.

O TRIUNFO DO INVERNO, GIL VICENTE, ENC. LUIS MIGUEL CINTRA, 1994,
(LUÍS LUCAS E ROGÉRIO VIEIRA). FOTO DE BASTIDORES.*

Fui ver um espetáculo daquele grupo em Massamá, o Teatroesfera. Um espetáculo só com atrizes. A Cucha Carvalheiro escreveu o texto. O espetáculo é engraçadíssimo. Eu fui porque queria ver a Mité [Teresa Faria] e queria ver as outras. Conheço-as todas, são minhas colegas e são boas atrizes. Gostei imenso de ver o espetáculo, mas, lá está, foi feito em muito pouco tempo. São pessoas ainda com capacidade de decorarem muito rapidamente (eu já não tenho capacidade) e fazem com muita alegria. Mas são casos assim pontuais, porque de resto... Mas vão acabar rapidamente também, e mesmo assim ficou mais tempo, porque é uma companhia. Por exemplo,

no Teatro São Luiz, que é um teatro municipal, neste momento deixaram de fazer projetos, para receberem grupos três, quatro dias. Vais para comprar [o bilhete] e "Ah, está esgotado". Acabou. E depois chegas à sala e tens vários lugares vazios. Pessoas que marcaram com antecedência, pagaram, inclusivamente, e depois não vão. É muito estranho.
O teatro não acaba, nunca vai acabar, mas, para mim, já não tenho muita paciência. Só vou ver coisas onde tenho amigos. Os Artistas Unidos, porque conheço muitos atores, era amigo do Jorge, quero continuar a ver o que é que eles conseguem fazer da companhia. Porque, ao contrário do Luis Miguel, o Jorge deixou uma escola, deixou um grupo com atores que podem (como tem sido) encenar espetáculos. E o Luis Miguel não deixou nada disso. É uma pena, e foi uma pena a companhia acabar como acabou. Também não se percebe. Ao fim de tantos anos de trabalho, como é que aquilo foi tudo vendido. Um disparate.

Voltando agora à Comuna: quando a Comuna ocupa o espaço que tem agora, há projetos para uma Casa da Criança, para alfabetização de adultos. O Luís participou nesses projetos também?

Eu participei na ocupação da casa. Também é outra memória muito forte. Estávamos a fazer *A Ceia II* e, às tantas, o João, na entrada, ou quem estava à entrada, disse "depois disto, se quiserem ir connosco, vamos ocupar um espaço na Praça de Espanha. Passem a palavra". Foi toda a gente. E lembro-me de ter dormido algumas noites no teatro, no que é hoje a Comuna. Fomos obrigados a ficar lá, porque, se não, ia lá polícia e tirava toda a gente. Dormi lá, como muita gente dormiu. Também foi uma outra memória muito forte. E depois participei naquele projeto inicial, só que entretanto eu saí, e já não fiz parte desse projeto da Casa da Criança. Mas assistia às discussões sobre os projetos, o que fazer daquela casa, como utilizar aquela casa.

BRUSCAMENTE NO VERÃO PASSADO, TENNESSEE WILLIAMS, ENC. CARLOS FERNANDO, GRUPO DE TEATRO HOJE, 1988, [PEDRO SOARES].*

BRUSCAMENTE NO VERÃO PASSADO, TENNESSEE WILLIAMS, ENC. CARLOS FERNANDO, GRUPO DE TEATRO HOJE, 1988, (LUÍS LUCAS E SARA LIMA), [PEDRO SOARES].*

Mas eu vi que em 1974 orientou um atelier de prática teatral com crianças no Instituto Adolfo Coelho. Isso não tinha que ver com a Comuna?

Isso foi uma coisa à parte, nada que ver. Foi um grupo criado com a Tété (a Teresa Ricou), a Luísa Correia Pereira, que era uma pintora que vivia em Paris e que voltou para cá depois do 25 de Abril, e de quem eu era muito amigo também, e mais alguém. Fomos fazer esse projeto em Carnide, com os miúdos que viviam lá fechados e foi muito engraçado. Para fazer trabalho de improvisação, a ideia do palhaço, do nariz nos miúdos, era sempre uma grande alegria quando nós chegávamos para trabalhar com eles. Depois também acabou, não sei porquê, também deixámos de ter apoio, de repente. Quer dizer, se calhar os conselhos que nós dávamos aos miúdos não eram os mais ortodoxos e muito rapidamente... quem nessa altura estava no poder... porque houve o 25 de Abril para muita gente, mas para algumas pessoas e nalgumas instituições não houve revoluções assim tão rapidamente como nós gostaríamos. Havia uma mentalidade um bocadinho fechada e lembro-me de que tivemos de acabar já não sei porquê, mas ficou tudo muito triste. Quer dizer, ficou o trabalho a meio. Mas foi muito engraçado, tivemos relações de amizade com alguns dos miúdos durante algum tempo e foi uma experiência fortíssima. Porque eram miúdos sem amor, sem perspetivas nenhumas... Estavam ali fechados, foram apanhados na rua, foram famílias que os entregavam às instituições. Enfim, também foi uma coisa muito importante, mas não tinha nada que ver com a Comuna.

Há pouco também disse que tinha feito teatro infantil.

A primeira peça infantil da Comuna. Fiz a *Feliciano e as batatas*, de Catherine Dasté [e François Lauzon]. Era muito engraçada, essa peça. As atrizes no espetáculo estavam todas muito

FELICIANO E AS BATATAS, CATHERINE DASTÉ E FRANÇOIS LAUZON, ENC. JOÃO MOTA, 1974, ARQUIVO DA COMUNA – TEATRO DE PESQUISA.

cheias, inchadas, gordas e depois tiravam coisas e eram tudo salsichas à volta da cintura. Foi o primeiro espetáculo infantil que se fez. Também foi um sucesso. Esse foi feito na garagem em frente ao Liceu Camões. Esse espetáculo infantil era muito diferente dos espetáculos infantis que se faziam. Foi um espetáculo revolucionário. Embora eu não visse muito teatro infantil, não posso estar a afirmar uma coisa que eu não conheço, não ia ver propriamente teatro infantil, já não tinha idade, como público.

LUÍS LUCAS AOS TRÊS ANOS.*

Mas tinha ido, quando era criança?

Não, não muito. O meu pai levava-me ao circo, era o máximo. Ia ao Coliseu no Natal. Mas teatro, não. Nem havia assim muita coisa – eu já sou velho, não é? Não havia teatro infantil, não fui muito habituado a ver teatro de miúdo. Eu sempre quis foi ser artista, desde miúdo.

Artista, mais do que ator propriamente?

Foi sempre uma coisa muito chata em casa, porque o meu pai queria... mais tarde vim a saber que o meu pai queria que eu fosse farmacêutico.

E tinha já uma pretendente... ouvimos numa entrevista.

Pois é. Eu, de repente, quando conheci a miúda, achei-a feíssima. Quando eu comecei a frequentar os cursos, muito antes do teatro profissional estive no Primeiro Acto de Algés, tudo muito à margem das coisas, o meu pai, quando começa a perceber que eu andava num curso de teatro e nos grupos, começou a tentar cortar-me as asas, não me deixava chegar a casa mais tarde do que a hora prevista. Nunca foi de me bater, isso nunca, mas de castigar, sim. "Não sais assim, não sais ali, não vais acolá." E eu sempre na maior, sempre. Fugia quando me apetecia, sempre às escondidas.

Aliás, eu tenho uma história muito curiosa e engraçada. Não me importo de contar. Eu comecei a ver teatro na televisão, não é? E houve uma vez que vi uma peça do Bernardo Santareno, *O pecado de João Agonia*, com o João Perry, e fiquei apaixonado pelo João, o ator, bonito como ele era. E então houve um dia, imaginem as coisas, tinha para aí 16-17 anos, numa passagem de ano... Lá em casa, o Natal era o Natal, havia sempre festa de Natal, uma ceia de Natal, mas à passagem de ano não se

FESTA DE ANIVERSÁRIO DE 50 ANOS, MIGUEL SEABRA, CUCHA CARVALHEIRO, CRISTINA CARVALHAL, LUÍS LUCAS, MARIA JOSÉ PASCOAL, ELISA LISBOA, EM CASA DE NATÁLIA LUIZA.*

ligava muito, porque muitas vezes o meu pai trabalhava logo no dia seguinte. E eu nesse dia pensei: "Em casa do João Perry, a festa da passagem de ano deve ser diferente, deve ser uma festa." Então... Eu fazia coleção, ainda no liceu, de fotografias de artistas, de fotografias autografadas e tinha uma série de moradas que saíam na *Plateia* e escrevia para muita gente a pedir fotografias, que depois ia recebendo pelo correio, mesmo para os artistas estrangeiros. Tinha sempre uma frase em inglês e uma frase em francês. E mandava. O meu pai punha no correio, porque achava graça – ele trabalhava nos Correios. Tinha fotografias do Walt Disney, etc. Depois rasguei isto tudo, quando saí de casa, aos 18 anos, achava que não podia deixar aquilo em lado nenhum. Hoje estou arrependidíssimo.

Assim, tinha a morada do João Perry, como tinha de muitos atores. Então o que é que eu faço? Antes da meia-noite, já os meus pais estavam na cama, saí de casa, pé ante pé, e fui apanhar um táxi para casa do João e apareci lá à porta. Bati à porta; o João tinha vindo de Nova Iorque, e havia uma festa lá em casa, com imensa gente. Eu cheguei à porta e disse-lhe: "Olhe, eu sou um admirador seu, gostava muito de fazer teatro, e achei que a festa da passagem de ano em sua casa devia ser diferente. Não sei se me deixa entrar..." E o João deixou-me entrar, disse: "Ah, está bem, há aqui muita gente ainda, entra, não faz mal." E eu fiquei, estava tudo numa grande alegria. Andei por ali, deram-me conselhos, disseram-me que devia falar com este, que devia ir ali... E, de repente, olho para o relógio e eram quase horas de o meu pai ir para o trabalho, e digo: "Tenho de me ir já embora. O meu pai acorda e não me vê na cama... Tenho de me ir embora." E o João deu-me dinheiro para o táxi e eu fui para casa, entrei e fui meter-me na cama, vestido e tudo. Tapei-me e, passados cinco minutos, ouço o despertador do meu pai a tocar e o meu pai a sair, a levantar-se, foi ao meu quarto, como fazia sempre, a ver se eu estava bem e se estava a dormir. Saiu. Depois, nem a minha mãe soube também, porque ela saiu pouco tempo depois, e aí eu tive tempo de tirar a roupa e vestir o pijama.

Foi assim que eu conheci o João Perry e ainda hoje ele e eu somos amigos, telefonamo-nos de vez em quando, sempre foi uma pessoa a quem eu – agora já não, mas durante muito tempo – pedi conselhos. Mandou-me falar com o Bernardo Santareno, que estava a trabalhar num instituto qualquer, que dirigia as pessoas para as profissões que deviam fazer. Fui falar com o Bernardo Santareno que depois, mais tarde, veio a ser meu professor no Conservatório Nacional. Portanto, imagina a minha ideia...

A lata!

A lata de vir de casa, tocar à campainha do João Perry, numa noite de passagem de ano! Ele sempre achou muita graça a isso. Enfim, a verdade é que o fiz.

Mas isto vem de ter dito que queria ser artista. Depois rapidamente percebi que o artista era ator. Eu queria ser ator, fazer teatro, fazer aquelas coisas que via fazerem na televisão e no teatro. A primeira vez que eu vi teatro... muito engraçado... Eu era miúdo e o meu pai era de Alpedrinha, da Beira Baixa. No Natal e no verão, o meu pai tinha sempre o hábito de me mandar para Alpedrinha passar as férias com a minha avó. E havia um teatro – o teatro ainda existe em Alpedrinha –, onde iam grupos de estudantes fazer peças de teatro. Um dia, soube que estava lá um grupo, devia ter os meus 8, 9 anos, aí era muito fácil eu sair de casa da minha avó, porque fugia, ia. E fui. Fui para lá, ao teatro, deixei toda a gente entrar e quando, depois, já os empregados da entrada estão lá dentro a ver, estava a porta aberta do teatro, e eu entrei e subi, subi, fui para o balcão lá de cima e vi que não havia ninguém e vi lá ao fundo o palco. A caixa, não é? E com aquela gente a mexer-se de um lado para o outro. Eram estudantes de Coimbra, ainda por cima. Achei que o teatro era só para gente que tinha dinheiro, estudantes de Coimbra e tal. Foi a primeira vez que eu vi teatro. Foi uma coisa que me marcou, para eu hoje ainda me lembrar, estás a ver?

O que gostou mais no teatro foi querer ser aquela pessoa que estava lá no palco?

Sim, a dizer coisas lá naquele espaço, naquele quadradinho. Era uma coisa estranha para mim, ver pessoas a comunicarem umas com as outras e haver gente a assistir. Porquê? Depois, acho que saí antes do fim para não ser apanhado.

Sempre clandestino.

Sempre clandestino. Assim, antes daquilo acabar, é melhor ir-me embora, antes que me apanhem, etc. E lá desci outra vez e fui a correr para casa da minha avó. Não sei a que horas. Entrei, porque era uma porta que nem tinha chave. A casa da minha avó abria-se no trinco, assim uma coisa; enfim, memórias. Vocês estão-me a fazer lembrar de coisas que eu acho que não se esquecem, no fundo. Mas enfim, estão lá.

Sim, mas nós tínhamos curiosidade nesta: como é que o teatro chegou até si?

Sempre foi assim aos poucos. Mas fui muito bem encaminhado, não é? Esses conselhos do João já foi aos 16 anos e eu já fazia parte de um grupo de jovens, naquela altura, havia muito aquela coisa, no liceu, sobretudo os professores de religião e moral, alguns eram revolucionários. Eram quem nos indicava coisas e explicavam. Tive um professor de religião moral, o padre Victor, que já morreu, que depois casou, apaixonou-se por uma aluna e casaram; tinha um grupo na Igreja de Fátima, do Liceu, um grupo misto, onde estava o Fernando Heitor, que é como se fosse meu irmão, conhecemo-nos desde os 10 anos, do Liceu Camões, formámos um grupo. Não era um grupo de teatro, era um grupo para discutir a guerra no Vietname, falar de coisas assim importantes que na altura se passavam, e fazíamos, às vezes, uns festivais de teatro com alguns grupos que faziam teatro e um Festival da Canção. Eu ainda cantei, no Festival da Canção, uma canção da Juliette Greco, porque não era preciso ter muita voz e cantar. Como falava francês... Foi a minha participação nesse Festival da Canção. Acho que foi onde se estreou o Variações, também, nessa altura, nesses festivais, o Fernando foi amigo dele.

Isso era tudo na igreja?

Na igreja, numa cave da igreja. Tínhamos uma sala para essas conversas. E foi aí também que nasceu a ideia de irmos, eu e o Fernando e uma outra amiga, a Júlia Correia, de irmos para o clube, para o Clube de Teatro Primeiro Acto, de Algés, que ainda frequentei. Aí comecei a frequentar aulas de improvisação, de dança, de movimento, com a Inês Palma. Foram as minhas primeiras coisas antes do Conservatório e depois, a seguir, lá vieram os conselhos do João Perry e do Bernardo Santareno para ir para o Conservatório. E eu comecei no Conservatório. Saí aos 18 anos de casa dos meus pais.

Foi para o Conservatório?

Já estava no Conservatório. Tive algumas dificuldades, porque tínhamos uma bolsa. Foi no ano da reforma do Conservatório, e a Luzia Maria Martins e a Madalena Perdigão faziam parte dessa comissão e houve uma série de alunos que foram escolhidos para entrarem com bolsa. Mas era uma bolsa relativamente pequena e, nessa altura, quando eu saí de casa, tive de alugar casa com o Fernando Heitor e a Júlia Correia. Éramos os três. A Júlia nunca apareceu, mas pagava uma renda ao princípio. Como a Luzia gostou muito de mim, perguntou-me se eu não queria trabalhar lá no teatro, durante os espetáculos, ser assistente de palco, ajudar o contrarregra. E pagava-me também uma coisinha que dava para eu aguentar aquele período do Conservatório. Em casa, a minha mamã, sempre a tratei assim porque ela não era minha mãe, dava-me sempre que podia, às escondidas do meu pai, algum dinheiro.

Portanto, ela apoiava.

Ela sempre me apoiou. Ela apoiava, o meu pai não. Depois, mais tarde, quer dizer, quando me começou a ver no palco...

LUÍS LUCAS E NEIL, EM FRENTE À CASA CONSTRUÍDA PELO PAI DO NEIL, CANADÁ.*

Tudo bem.

Tudo bem. Começou a ver, lá foi uma vez, foi uma segunda vez, depois aceitou perfeitamente. Uma vez, quando eu fui ao Canadá – e a ideia era ficar lá, mas depois não fiquei –, o meu pai apoiou-me, deu-me dinheiro para ajudar na viagem, porque foi sempre um sonho dele, emigrar. Não para França, porque ir para França o meu pai achava que preferia ir para um sítio mais longe, onde ganhasse mais. Mas nunca chegou a ir, foi uma frustração dele. Quando eu decidi ir para um país desses, ele queria apoiar-me, e apoiou, deu-me algum dinheiro para isso.

Mas como foi essa ida para o Canadá? Quando é que foi e quanto durou?

Foi mais tarde, mais crescido. Foi com o Neil, este meu amigo com quem estou casado; os pais do Neil sempre nos apoiaram. O meu pai gostou imenso do Neil também, e depois disto, desta história toda, eu decidi ir para o Canadá, há 40 anos, que eu vivo há 40 anos com o Neil, portanto foi há 40 anos. Era muito difícil de emigrar para o Canadá, naquela altura.

Fui para Calgary, na província de Alberta, e gostei imenso, e os pais dele trataram-me muito bem. Tentei tudo, mas não foi possível. Não consegui ficar, porque houve um escândalo qualquer com uns açorianos que fizeram uma falcatrua, e dificultaram a imigração a todos os portugueses, eu apanhei essa coisa. Pronto, depois vim, voltei para cá, e o Neil ainda ficou uns tempos. Depois veio ele.

Voltando ao PREC, quanto aos movimentos de reorganização da classe em termos sindicais, digamos assim, participou em alguma coisa?

Naquelas primeiras reuniões em que se juntava toda a gente para discutir que era preciso ter um sindicato...

E na discussão sobre a nacionalização do teatro, participou ou não?

Ah, não, não, nunca participei nisso, não. A criação dos sindicatos, sim, porque às tantas passou a haver dois sindicatos. E havia sempre essa coisa de para que lado é que se vai, para que sindicato. Eu fui sindicalizado, depois deixei de pagar as quotas, porque achava que aquilo não valia a pena. E hoje em dia existe um sindicato de teatro. Ainda tem muita malta de teatro, fui a algumas reuniões e mandam-me a informação. Mas não participei nesses processos de nacionalizações. Não, não participei em nada. Sou muito anarquista nestas coisas também, sempre muito fugitivo das organizações.

Além dos próprios espetáculos da Comuna, lembra-se de outros espetáculos desse período que o tenham marcado?

Lembro-me, lembro-me. Do Grupo 4, dos Bonecreiros também vi alguns espetáculos. Depois, A Barraca também. Quer dizer, eu assisti ao nascimento de todos esses grupos. A Casa da Comédia, vi espetáculos ótimos na Casa da Comédia. O princípio do Filipe La Féria, começou ali a fazer os espetáculos. Ele também esteve na Luzia Maria Martins; desses grupos dessa época, eu praticamente vi todos os espetáculos. Não vi todos, mas vi quase todos. Dava para ir ver e gostava.

Portanto, ia muito ao teatro nessa altura?

Ia, ia. E só não ia àquelas coisas mais.... Por exemplo, lembro-me de que sempre gostei muito de revista também, porque a revista era o sítio onde se falava das coisas, de tudo, por outras vias, não é? E eu ia sempre às estreias de algumas. Quando comecei a ir à revista, ia às estreias e as estreias duravam sempre até às tantas da manhã...

Ainda antes do 25 de Abril?

Antes sim, porque a revista, depois do 25 de Abril, começou a fraquejar.

Porque é que eu passei para a revista?

Ah, já sei o que foi. Eu, quando fui para Paris, às tantas, recebi um convite do Vasco Morgado para fazer o *Equus*, para participar no *Equus*, que era um espetáculo onde tinha de me despir, metia um cavalo... E eu disse logo que não, não foi por me despir, foi porque era o Vasco Morgado, tinha essa coisa do teatro comercial, não queria fazer teatro comercial. E depois não vi o espetáculo, que eu não estava cá nessa altura. Só que sou muito amigo da Ana Zanatti, que entrava no espetáculo,

e nessa altura não conhecia ninguém desse meio, do Vasco. A Ana Zanatti também não era uma atriz que trabalhasse muito nos projetos do Vasco Morgado. Mas pronto, aquilo era uma peça à partida revolucionária, dentro do género.

Mas isso continua a ser antes do 25 de Abril?

Não, depois. Depois do meu regresso a Paris. Foi depois do 25 de Abril, porque se fosse antes estou a ver o nu...

Pois, estava a estranhar.

Pois, se de mulher era o que era; de homem, ainda pior, acho eu.

Mas foi feito com o nu de facto?

Foi, foi. Mas, estás a ver?, era um género de teatro; não ia tanto ver teatro comercial, não me apetecia muito, mesmo comédias, embora gostasse do humor da revista. Mas o humor das comédias achava sempre tudo muito parvo, sempre um bocadinho tonto e nunca aderi muito. Eram os casais, a mulher punha os cornos ao marido, o marido punha os cornos à mulher, e depois aquilo tudo ali, muito à volta daquele relacionamento entre eles. Não era tudo assim, mas havia muito esse lado de graça, a que eu não achava graça nenhuma. Mas tudo o que foi grupo independente, sim, segui, do Grupo 4 vi espetáculos fantásticos, ainda no Tivoli.

Agora temos uma pergunta que é mesmo o tema do nosso projeto: durante o PREC, o teatro terá contribuído para a construção da democracia? E de que modo é que isso pode ter acontecido?

Eu acho que sim, acho que sim. Porque pelo menos para quem foi ao teatro... Ia muita gente ao teatro, criou muito público e abriu a mentalidade a muita gente. Quer dizer, ajudou muita gente a raciocinar e a pensar um bocadinho melhor sobre as coisas que não se podiam falar antes. E nós, mesmo assim, fizemos textos que foram proibidos durante muito tempo ou textos criados de raiz. Acho que é impossível dizer que não, porque o teatro que se fazia anteriormente era muito diferente. O teatro que se passou a ver, começou-se a falar de coisas... O *Zip Zip*, que foi um programa que abriu perspetivas e mentalidades, e atingiu mais gente, porque foi através da televisão. O teatro, para as pessoas que foram ao teatro, acho que sim, acho que abriu e que ajudou muito à criação de novos públicos, também, mentalidades novas, jovens.

E as próprias campanhas, não é?

Sim, sim, as campanhas de dinamização cultural, tudo isso. Absolutamente, não tenho dúvida nenhuma.

E em termos de mentalidades e de integração de minorias étnicas, religiosas, de orientação sexual e/ou de identidade sexual, mesmo dos retornados. Como é que o teatro lidava com isso? Há alguma alteração com o 25 de Abril?

Acho que, nesse aspeto, levou mais tempo a abrir mentalidades... Os retornados, foi uma onda muito violenta. Houve muito racismo mesmo, viveu-se muito mal, as pessoas receberam mal as pessoas terem voltado. O teatro ajudou. Acho que ajudou um bocadinho a desmitificar o retornado. Para muita gente, para as pessoas de cá, quem voltou foram falhados, falharam o projeto. Foram para lá para ver se ganhavam mais dinheiro, agora vieram-se embora. Assim aquela mentalidade tacanha, que havia muito, não é? Essa mentalidade tacanha demorou. E o teatro levou tempo a poder ajudar nessas coisas. Essa sensação de aceitar grupos diferentes demorou muito tempo.

Mas, mesmo no próprio meio, houve alguma alteração na forma como essa diferença era tratada?

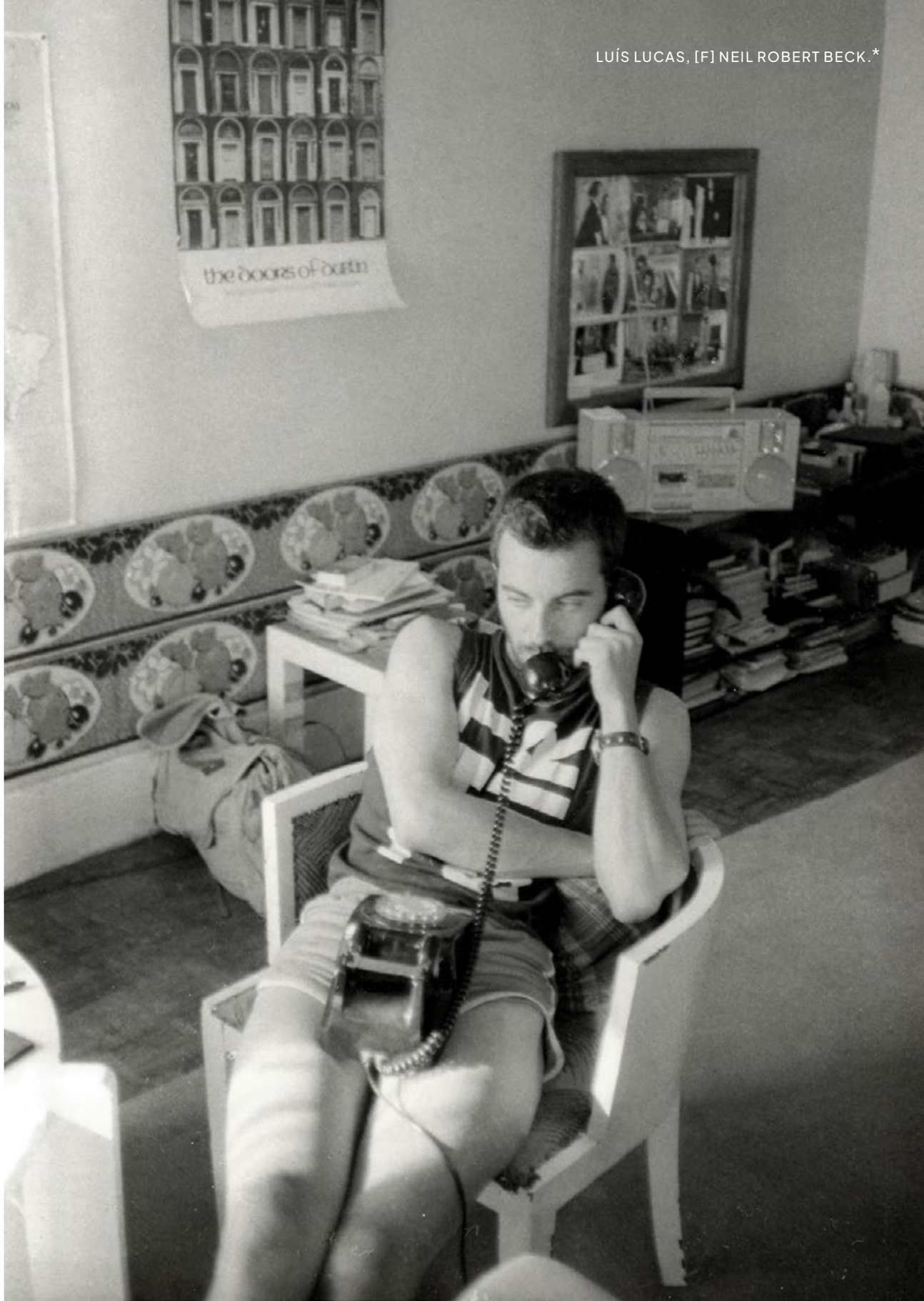
Eu acho que houve. Foi havendo lentamente, lentamente.

Não é nada que se sinta de um dia para o outro, não é?

Não, não. De um dia para outro, nem pensar. Mesmo em relação à mulher, em relação às liberdades sexuais, de grupo. Isso demorou tempo e ainda hoje, a gente sabe, vê-se a quantidade de mulheres que são mortas durante o ano, não é? E isso tem a ver com o lado muito machista da população, de parte da população. E em relação aos *gays*, aos transsexuais, a tudo isso, sempre foi muito lenta a mudança, não é? E ainda há muitos problemas com isso. E agora com a chegada deste grupo "fantástico" de extrema-direita que está maioritariamente na Assembleia, as coisas não me parecem mais fáceis, não é? Porque cada vez sentes mais gente a achar: "Ah, o Ventura tem razão nisto." Eu, quando ouço essas coisas, fico logo "como é que é possível, depois deste tempo todo?!" Mas é gente que não viveu o 25 de Abril. Muita gente não viveu o 25 de Abril; e quem viveu o 25 de Abril e aderiu a essas ideias é porque as coisas não foram resolvidas. As gerações mais velhas que continuam a apoiar essas ideias é porque não entenderam muito bem a ideia da liberdade e estão a voltar para trás. E isso faz-me imensa impressão. Mas isto em termos mundiais, não é?

Sim, sim. Mas o teatro continua a ter um papel pedagógico?

Sim, pelo menos isso nunca deixará de ter.



LUÍS LUCAS, [F] NEIL ROBERT BECK.*

Mas às vezes há um receio... Até agora [10 de dezembro de 2024], o Estado apoia espetáculos que passam uma mensagem de igualdade, liberdade, democracia.

Mas pouco a pouco...

Também não sabemos que tipo de espetáculos é que vai apoiar daqui a uns anos.

Ninguém sabe. Ninguém.

Neste momento, o teatro também está a contribuir para a construção da democracia?

Mas basta termos o exemplo dos Artistas Unidos. Porque é que um grupo de teatro como os Artistas Unidos não tem uma sala? É uma questão de má vontade ou de pouca vontade de resolver. Isto é um exemplo. E este exemplo pode servir para futuramente as coisas piorarem em vez de melhorarem, não é? Digo eu, não sei.

Parece um bocadinho o que acontecia no pré-25 de Abril, não é? Em que as companhias independentes também não tinham espaço.

E foi preciso ocupar. Só que se agora se ocupar...

Há um projeto da Câmara que é um teatro em cada bairro, mas depois, na prática, não sei o que acontece lá. Ou seja, constroem-se espaços ou arranjam-se?

No país todo há uma série de casas novas de teatro que foram refeitas. Eu tenho uma relação com o Cartaxo, porque a minha mãe era do Cartaxo e tenho casa no Cartaxo, a 50 km de Lisboa. O Centro Cultural foi feito há não sei quantos anos, tem uma sala ótima e recebe muito pouco teatro; é só as tais peças que de vez em quando estreiam em Lisboa e depois, não sei quantos meses depois, passam por lá. Passam, porque já me aconteceu ver peças lá que não vi cá, porque não tive tempo. Mas mesmo lá, quando vão, esgotam, a sala fica esgotada. Portanto, há uma vontade de ver teatro. Há é pouca vontade de produzir espetáculos, de dar dinheiro a grupos para poderem fazer os espetáculos que querem. A Cornucópia acabou porque o subsídio foi diminuindo, diminuindo. E o Luis Miguel, que ia num ritmo de espetáculos, ou que tinha grandes elencos, começou a ter de fazer espetáculos com dois ou três atores ou com ele sozinho. Quer dizer, a companhia não se aguentou. Pois, um espaço daqueles... Porquê? Porque o Ministério foi cortando. Já há quantos anos é que acabou a Cornucópia?

Foi em 2016.

Foi um grupo de produção que acabou ali. A Cristina Reis, que era uma cenógrafa fantástica, deixou de trabalhar, não é? Ela faz outras coisas também. Mas foi uma companhia que acabou antes de tempo. Tinha muita coisa ainda para fazer. Por isso é que eu digo também, como estás a dizer, que tenho receio de que as coisas não melhorem. Há esse receio, e as pessoas cada vez mais desistem de fazer. Quer dizer, está um bocadinho agora na mão dos jovens, da malta mais jovem, que lutem como nós lutámos na altura, não é? Eu já não tenho vontade, não tenho forças para isso, já não, como digo, já não vou fazer teatro, farei televisão ou cinema, se me quiserem, com a minha bengala, porque eu agora tenho problemas de coluna, não me mexo como antes. Agora vou fazer um papel numa novela nova. Precisavam de um ator que pode ter bengala para fazer de pai de uma atriz de uma certa idade. Sou um pai rezingão. E da minha idade.

DAISY, DIR. MARGARIDA GIL, 1991, (VALERIE BRADDELL, LUÍS LUCAS E DIOGO DÓRIA).*

Antes de encerrar, temos aqui algumas perguntas sobre o cinema, porque o cinema teve também muita importância.

Teve, teve. A primeira coisa que eu fiz... Quando trabalhei na Comuna, era numa época em que, nos grupos independentes, não era muito possível trabalhar no cinema, porque geralmente os encenadores, no caso do João Mota também isso aconteceu, não gostavam muito de nós faltarmos aos ensaios para ir filmar. Portanto, houve muitas coisas que eu recusei, porque não tinha alternativa, não podia. Estava a ensaiar um espetáculo, não podia parar. Isto agora está tudo ao contrário: agora fazem-se os ensaios, quando há atores que têm televisão ou cinema, conforme as disponibilidades; é mais importante o trabalho que fazem lá fora do que no grupo e, mesmo nos ensaios, desde que as pessoas consigam adaptar-se, saber os textos... mas na minha altura não era assim.

A primeira coisa que eu fiz foi um filme com o João Botelho e um outro realizador que já morreu [Jorge Alves da Silva], que era o *Alexandre e a Rosa*, com a Teresa Madruga, uma curta-metragem que era quase média-metragem, toda filmada no Porto. Eu sempre gostei muito de cinema e correu muito bem. Gostei imenso de fazer o filme e depois tive alguns convites que não pude aceitar.

Depois o convite mais importante foi o *Dina e Django*, um filme da Solveig Nordlund, que foi mesmo um filme de fundo com muita emoção. Conheci o Django, estava preso, foi uma coisa muito forte para mim. E o filme seguinte também foi muito importante, foi *O Bobo*, do José Álvaro de Morais. Eu sempre gostei muito de cinema e não sei se, a partir de determinada altura, me dei melhor a fazer cinema do que teatro. Porque aquela coisa de cortar as cenas e podermos estar a filmar uma cena do fim do filme logo no princípio ou a meio, a saltar cenas,

DINA E DJANGO, DIR. SOLVEIG NORDLUNG, 1981.*

sempre me agradou muito, ao contrário de muitos atores que não gostam disso, que gostam das coisas todas seguidas. Sempre me identifiquei muito com o cinema e sempre gostei muito de fazer cinema.

Também tive a experiência do Manoel de Oliveira. Entrei no *Non ou a vã glória de mandar*, que fiz no Senegal. Foi uma experiência fortíssima. Há assim três ou quatro experiências no cinema muito, muito marcantes para mim. Depois, o resto, são pequenos papéis que vou fazendo. Mas gosto. Aceito sempre, no cinema, se for um pequeno papel, aceito, gosto da equipa, daquela coisa.

NON OU A VÃ GLÓRIA DE MANDAR, DIR. MANOEL DE OLIVEIRA, 1990.

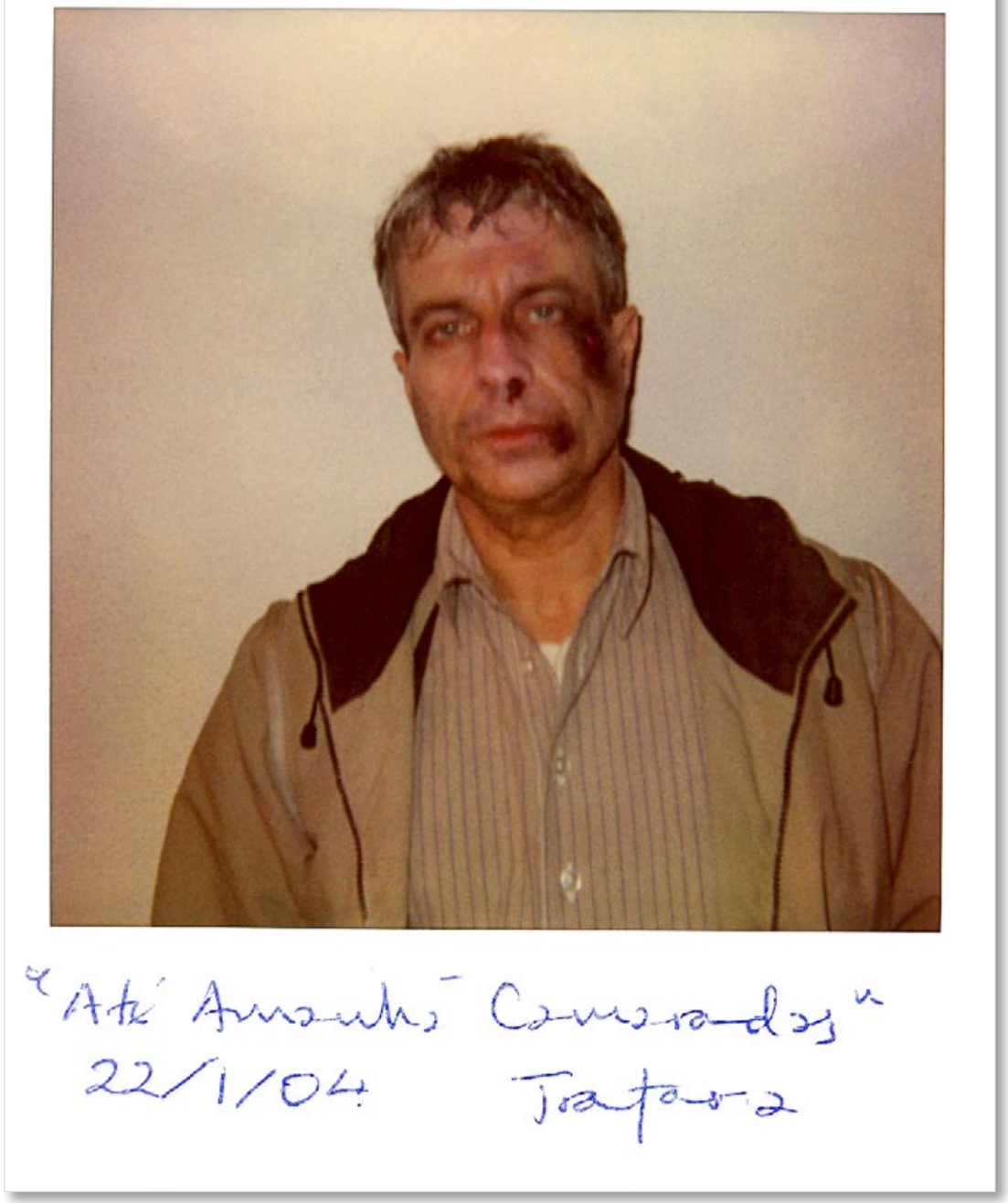
CAMARATE, DIR. LUÍS FILIPE ROCHA, 2001.*

No *Non*, nós estávamos numa zona, não era na capital, estávamos em Ziguinchor, e houve dois atores, o Luis Miguel e o Diogo Dória, que apanharam paludismo, mas do forte, tiveram de ir para Dakar para serem tratados. E nós ficámos ali mesmo um tempo, sem filmar, e aproveitámos para ir viajar, para ir à praia, apesar de ser perigoso andar lá. Aliás, tivemos várias paragens de tipos armados, queriam saber o que é que levávamos no carro. Éramos atores, mas ia alguém da produção. Sempre nos safámos, sempre. Mas às tantas, aquilo era produção do Paulo Branco, e estava a perder muito dinheiro, tantos dias ali sem trabalhar. E houve uma fase do filme em que, entre o Manoel de Oliveira e ele, decidiram avançar.

Há uns planos, que estou eu e acho que é o Miguel Guilherme em diálogo com o Luis Miguel e o Diogo sem eles lá estarem. Portanto, o nosso contracampo foi filmado e depois, quando eles, o Diogo e o Luis Miguel voltaram, filmaram a parte deles. Só que via-se a diferença de cara a cara. Ficaram muito brancos com a doença, com paludismo, mas com um bocado maquilhagem ninguém nota, não é?

Dá vontade de ir ver o filme depois de saber isto para ver se se percebe.

É diálogo e contradiálogo.



ATÉ AMANHÃ, CAMARADAS, DIR. JOAQUIM LEITÃO, 2005. TRAFARIA, 2004.*

No teatro, era impossível.

Pois, é essas coisas que eu acho engraçado no cinema, poder fazer isso. Para nós foi fortíssimo. E houve outra história: às tantas estávamos no mato a filmar, todos fardados, à tropa, um calor, uma coisa horrível. Quando parávamos, queríamos era uma sombra e a única sombra que havia era um chapéu de sol. Estava a Dona Isabel, mulher do Manoel de Oliveira, que tinha ido com ele, sentada a uma mesa a distribuir canetas pelos pretinhos, e nós cheios de calor, a desejar uma sombra qualquer. Não havia árvores, não havia nada. E outra coisa muito engraçada que aconteceu, quando chegámos ao hotel, era um hotel que era uma cabana grande, mas tudo bom, de qualidade, e os quartos... tínhamos palhota em cima. O teto era palha. Quando chegámos ao hotel, mesmo à chegada, uma piscina fantástica e vemos um movimento lá dentro. Eram iguanas dentro da piscina. Depois, com o tempo, habituámo-nos. Estávamos na piscina com as iguanas e até achávamos graça. Mas houve um dia em que eu cheguei das filmagens, a desejar um banho, cheio de calor, entro na minha casota, que era um apartamentozinho, cheio de calor. Despi-me todo, para chegar à casa de banho, para me meter debaixo do duche e, ao chegar, a banheira era uma mancha negra. Toda, toda de preto. Mas o que é isto?! Fui vestir-me outra vez e fui à receção dizer que ia tomar banho, mas tinha a banheira toda negra, não sabia o que era aquilo. O empregado lá foi, com o tempo dele, "Já vou tratar disso. *Je viens, je viens à tout à l'heure*". Chega lá, pega no duche, eram formigas. Formigas grossas, grandes, todas a forrar a banheira. Se calhar era mais fresquinho, a banheira, pois estavam lá as formigas todas. Eu apanhei um susto; coisas assim deste género, todas aventuras.

Pergunto ainda uma coisa: como é que foi repetir, naquela sessão em Letras[4], no outro dia, aquela cantiga com que ocuparam a Comuna? O que é que pensou? O que é que sentiu?

Senti assim qualquer coisa na pele, de me lembrar, porque nunca mais a cantámos, não é? E foi muito refrescante, pensar no 25 de Abril e naquela ocupação, naquele dia. Foi muito, muito agradável lembrar isso, foi uma memória simpática. Gostei. Viram a gravação do Igrejas Caeiro?[5] Isso sim, é muito engraçado: nessa ocupação, nomeadamente, todos muito jovens, todos muito lindos, bonitos.

LUÍS LUCAS, FESTA DE ANIVERSÁRIO DE 50 ANOS.*

[4] Sessão realizada no âmbito das *II Jornadas em Estudos de Teatro* no dia 25 de outubro de 2024.

[5] Referência ao programa *TV Palco*, exibido na RTP a 27 de março de 1975.

CC BY NC ND

* IMAGENS CEDIDAS POR NEIL ROBERT BECK.

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 5
JUNHO DE 2026

PORTEFÓLIO
PORTFOLIO

COMUNA
TEATRO DE PESQUISA
A FOTOGRAFIA EM TEMPOS DE TRANSFORMAÇÃO (1972-1982)

FILIPE FIGUEIREDO
PAULA GOMES MAGALHÃES

FILIPE FIGUEIREDO
FACULDADE DE DESIGN, TECNOLOGIA E COMUNICAÇÃO – UNIVERSIDADE EUROPEIA (IADE-UE) / CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (CET-FLUL)

PAULA GOMES MAGALHÃES
CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (CET-FLUL)

COMUNA TEATRO DE PESQUISA

A FOTOGRAFIA EM TEMPOS DE TRANSFORMAÇÃO (1972-1982)

Fundada a 1 de maio de 1972, a Comuna – Teatro de Pesquisa nasce de um impulso coletivo que cedo define a sua identidade: um teatro feito em comunidade, sem hierarquias, centrado no ator enquanto criador e na relação direta com o público. O nome do coletivo, escolhido por votação popular (através de um programa de rádio), reafirma essa vocação participativa. Desde a origem, a Comuna afirma-se como um espaço de experimentação, valorizando tanto o processo criativo quanto o produto final.

Os primeiros anos da companhia foram marcados por uma prática profundamente experimental, quer ao nível do repertório, quer dos espaços de apresentação. A estreia de *Para onde is?* (1972), espetáculo construído a partir de Gil Vicente e fotografado por José Marques, inaugura um percurso guiado pela inquietação e pela procura de novas formas de fazer teatro. Ensaios em ginásios, coletividades e casas particulares, bem como apresentações em espaços improvisados – como a garagem da Praça José Fontana –, acabaram por formatar a estética das produções.

A necessidade de adaptação aos espaços disponíveis implicava uma reinvenção constante do fazer teatral, dando origem a propostas que se ajustavam às circunstâncias, explorando novas formas de relação entre atores, cena e público. A precariedade inicial converteu-se,

deste modo, numa marca identitária assente na proximidade, mobilidade e centralidade do corpo do ator. A instalação do coletivo no casarão cor-de-rosa, na Praça de Espanha, em março de 1975 – espaço que ainda hoje ocupa –, não altera este impulso criativo.

Nos primeiros anos de atividade, a Comuna apresenta espetáculos que acompanham a turbulência dos dias: primeiro num contexto ainda marcado pela ditadura, e depois em plena transformação política e social, após a Revolução de Abril. Projectos como *A ceia I* (1974), *A ceia II* (1974), *A cegada* (1974) ou *Era uma vez* (1975) inscrevem-se numa lógica de forte envolvimento com a realidade do país, refletindo um teatro crítico e atento à aceleração dos acontecimentos. O período pós-revolucionário acentua a dimensão participativa e interventiva da Comuna. A criação coletiva torna-se uma prática recorrente, patente em obras como *Fogo* (1976), *O muro* (1976) ou *Síssurica* (1979), onde a colagem de textos, as referências históricas e a multiplicidade de vozes constroem uma dramaturgia fragmentada, mas acentuadamente crítica. Paralelamente, a presença de autores como Bertolt Brecht reforça a dimensão política da cena, a par de revisitações de textos clássicos, como *Guerras de alecrim e mangerona* (1979), e da abertura a dramaturgias de matriz alegórica e satírica, como *O dragão* (1980).

As imagens dos espetáculos evidenciam essa energia coletiva: composições de grupo, corpos em tensão e uma expressividade que traduz a urgência de pensar e intervir sobre a espuma dos dias. O corpo do ator assume-se como principal veículo de sentido através de gestos intensificados, em articulação com dispositivos cénicos mínimos. Nos espetáculos da Comuna, são o gesto, o olhar e a presença que constroem a ação e estruturam a relação com o público. A grande proximidade entre intérpretes e espectadores, bem como a ocupação do espaço, revelam um teatro em permanente construção e reforçam a dimensão participativa e partilhada da experiência teatral que as fotografias tão bem refletem.

A fotografia esteve presente desde o início do percurso do coletivo, em 1972, como um elemento natural, contribuindo não apenas para a sua documentação mas também para a consolidação de uma identidade. Em mais de 160 espetáculos produzidos até ao momento reconhecem-se mais de 40 fotógrafos, estando a autoria de muitos dos trabalhos ainda por identificar. Seja pela mão de fotógrafos profissionais, como José Marques, João Tuna, Susana Paiva, Bruno Simão, etc., ou de amadores e membros do coletivo que também registavam ensaios e espetáculos (Abílio Apolinário, Carlos Delgado – que chegou a ter estúdio para a fotografia no espaço da Comuna –, Luís Vasco ou Renato Godinho, entre outros), a efemeridade das produções da Comuna encontrou continuadamente nas imagens fotográficas e nos cartazes a memória possível.

A par da qualidade das imagens, importou sempre a comunhão dos fotógrafos com o coletivo, traço comum a outras companhias que atravessam este período, o que justifica a continuidade de trabalho com alguns dos fotógrafos (por exemplo, Bruno Simão fotografou mais de 20 espetáculos; João Tuna, 14; Susana Paiva, 10; e Pedro Sena Nunes realizou 10 vídeos).

Nos primeiros dez anos de atividade da companhia (1972-1982), todos os 24 espetáculos foram fotografados, sendo possível identificar os fotógrafos responsáveis, com exceção de sete deste conjunto. Jorge Barros e Luiz Jorge de Carvalho, que nesta época fotografam também para A Barraca, assinam as fotografias de cinco e de dois espetáculos, respetivamente. José António Paveia fotografa *Brincadeiras* (1973) e o residente Luís Vasco, que fará as imagens de outros espetáculos em anos posteriores, fotografa *Serena guerrilha* (1981).

Já conhecido dos membros do coletivo, José Marques foi uma escolha natural e imediata para fotografar os primeiros espetáculos. João Mota cruzara-se ainda jovem com o fotógrafo, na Companhia Amélia Rey Colaço/Robles Monteiro, e o apreço pelo seu trabalho ditou o convite inicial. No seu testemunho para o documentário *Entre-Vistas: José Marques, fotógrafo em cena* (Figueiredo, Madeira & Flores), João Mota recorda: "Criei a Comuna e foi o Marques o primeiro logo a tirar fotografias", sublinhando a sua capacidade de leitura da cena: "Ele sabia ler os espetáculos. (...) e esse lado de saber ver, quase que é semiologia, os sinais, os ângulos que ele escolhia, era maravilhoso, quase como se fosse cinema, digamos assim, em fotografia; pode ser pintura, se quiserem também. As figuras jogavam primeiros planos com segundos. (...) O sr. Marques, para tirar as fotografias, via os ensaios e via várias vezes o espetáculo."

Foram estas qualidades e a familiaridade que se verificaram logo nas primeiras imagens de *Para onde is?* (1972). Nelas, depreende-se uma forte comunhão, visível nas fotografias de bastidores, nos ensaios e na preparação do espetáculo. Na documentação de *Homem morto, homem posto* (1979), a par das fotografias de cena, surgem imagens dos camarins, enquadramentos aproximados e grandes planos do rosto dos atores no seu processo de caracterização plástica. No mesmo ano, o espetáculo *Guerras de alecrim e mangerona* (1979) é documentado em múltiplos ensaios, tal como era habitual no trabalho de José Marques já no Teatro Nacional. E, para além das fotografias de cena mais "estáveis", José Marques vai ensaiando outras em que arrisca os arrastamentos das personagens no palco e assume uma dimensão mais experimental, alinhada com o gosto que foi desenvolvendo ao longo da sua carreira de fotógrafo de cena e tão adequado ao período que se vivia.

Fruto do trabalho de José Marques, mas também dos outros fotógrafos, assim como do método de trabalho da companhia, as fotografias deste período são marcadas por um carácter inovador, nem sempre destacado face ao seu peso documental. Os espaços diminutos e improvisados, não convencionais, as novas relações palco-público, além de sistemas de iluminação pouco sofisticados, conduzem a imagens de planos inesperados, vistas picadas, enquadramentos que carregam os espetadores para junto do palco e dos atores, um recorte das cenas iluminadas em alto contraste, fundos negros de onde emergem rostos expressivos, corpos que se arrastam e assumem uma dimensão espectral, gestos que se gravam na prata, reconfigurando na expressiva gramática do preto-e-branco a tensão das personagens vividas em palco.

Ao longo desta fase inicial, a companhia constrói uma identidade assente na pesquisa contínua e na valorização do ator como elemento central. Tal como noutras companhias da altura, a fotografia desempenha um papel fundamental na preservação dessa memória, fixando não apenas os espetáculos, mas também a energia e o processo de um teatro em constante transformação.

REFERÊNCIAS

Figueiredo, F., Madeira, C., & Flores, T. M. (Realização). (2019),
Entre-Vistas: José Marques, fotógrafo em cena [Documentário].
Teatro Nacional D. Maria II. *https://www.youtube.com/watch?v=Ks4f-DTH-ak*.

AGRADECE-SE A COLABORAÇÃO DE AFONSO DA SILVA NA ELABORAÇÃO DESTE PORTEFÓLIO
E NA IDENTIFICAÇÃO DAS IMAGENS. OUTROS AGRADECIMENTOS: ROSÁRIO SILVA E CARLOS PAULO.

CC BY NC ND

Para onde is? (Uma viagem aos *Auto da alma* e *Auto da barca do Inferno*, de Gil Vicente),
versão cénica e encenação de João Mota, Garagem da Praça José Fontana, 1972
(Madalena Pestana, Francisco Pestana, Luís Lucas, Fernando Loureiro, João Mota), [F] José Marques.

→ ***Para onde is?*** (Uma viagem aos *Auto da alma* e *Auto da barca do Inferno*, de Gil Vicente), versão cénica e encenação de João Mota, Garagem da Praça José Fontana, 1972 (Manuela de Freitas), [F] José Marques.

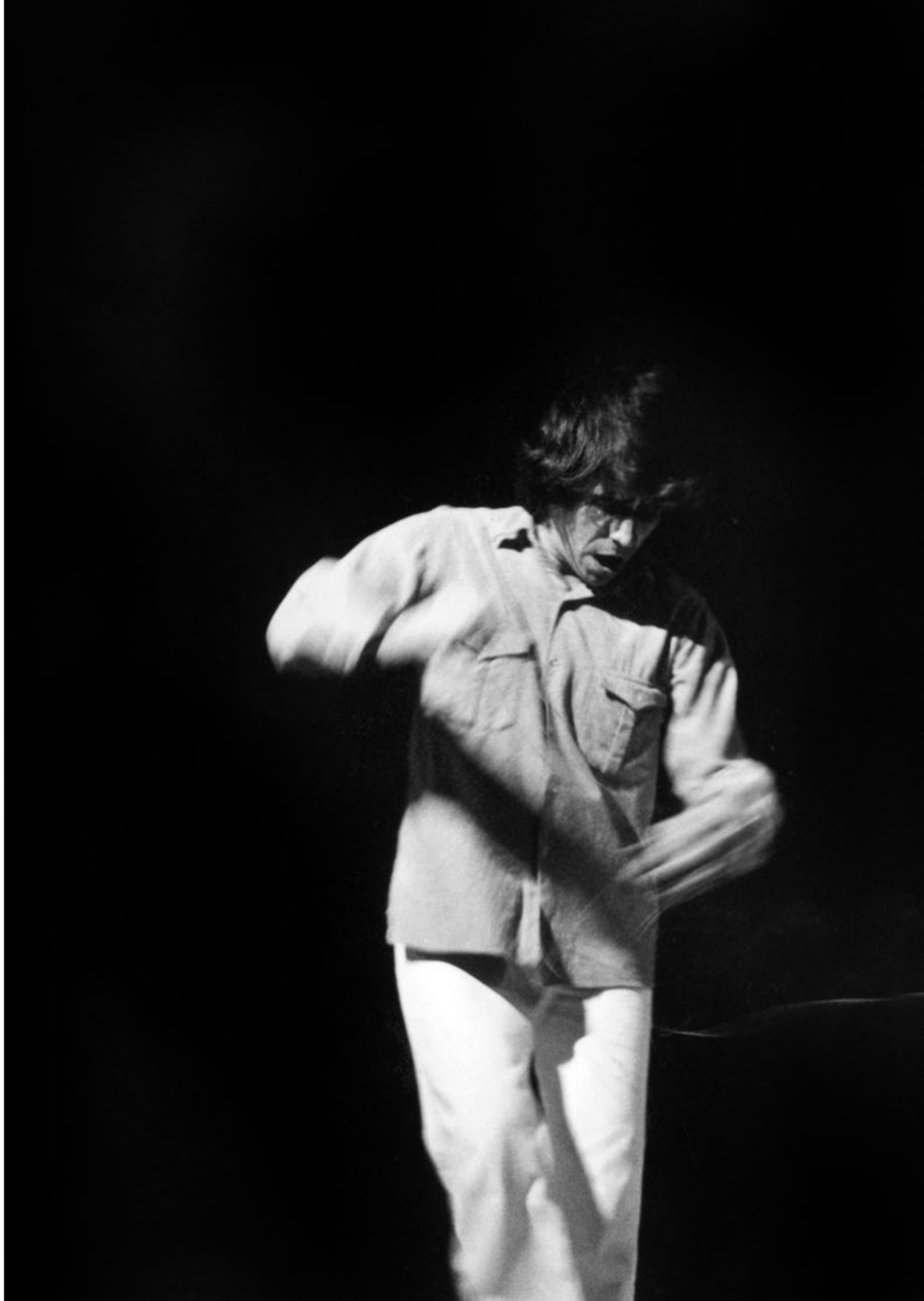
Feliciano e as batatas, de Catherine Dasté e François Lauzon, versão cénica e encenação de João Mota, Garagem da Praça José Fontana, 1972 (elenco), [F] José Marques.

← ***Brincadeiras***, criação coletiva, versão cénica e encenação de João Mota,
Armazém da Fábrica de Cervejas Portugália, 1973 (Carlos Paulo e João Mota),
[F] José António Paveia.

↑ ***Brincadeiras***, criação coletiva, versão cénica e encenação de João Mota,
Armazém da Fábrica de Cervejas Portugália, 1973 (Francisco Pestana e Madalena Pestana),
[F] José António Paveia.

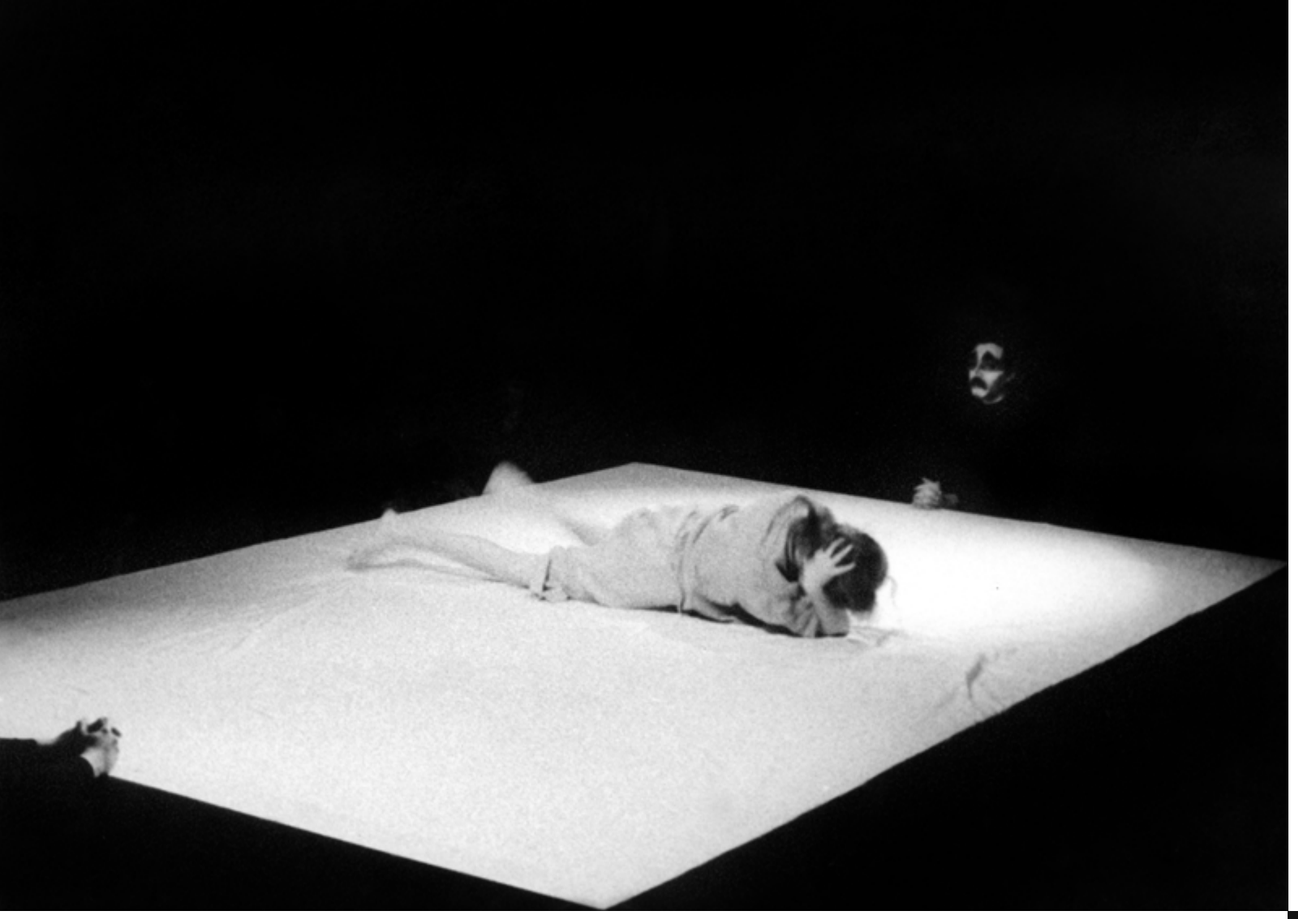
↑ ***A ceia I***, criação coletiva (recolhas de Brecht, Gil Vicente, Antero Quental, Bíblia, Corão, Vinícius de Morais e Mário Dionísio), versão cénica e encenação de João Mota, Armazém da Fábrica de Cervejas Portugália, 1974 (Carlos Paulo), [F] José Marques.

→ ***A ceia I***, criação coletiva (recolhas de Brecht, Gil Vicente, Antero Quental, Bíblia, Corão, Vinícius de Morais e Mário Dionísio), versão cénica e encenação de João Mota, Armazém da Fábrica de Cervejas Portugália, 1974 (João Mota), [F] José Marques.



↑ ↗

A ceia I, criação coletiva (recolhas de Brecht, Gil Vicente, Antero Quental, Bíblia, Corão, Vinícius de Morais e Mário Dionísio), versão cénica e encenação de João Mota, Armazém da Fábrica de Cervejas Portugália, 1974 (Manuela de Freitas e Carlos Paulo), [F] José Marques.



↑ ***A ceia I***, criação coletiva (recolhas de Brecht, Gil Vicente, Antero Quental, Bíblia, Corão, Vinícius de Morais e Mário Dionísio), versão cénica e encenação de João Mota, Armazém da Fábrica de Cervejas Portugália, 1974 (Manuela de Freitas e Francisco Pestana), [F] José Marques.

→ ***A ceia I***, criação coletiva (recolhas de Brecht, Gil Vicente, Antero Quental, Bíblia, Corão, Vinícius de Morais e Mário Dionísio), versão cénica e encenação de João Mota, Armazém da Fábrica de Cervejas Portugália, 1974 (Manuela de Freitas, Carlos Paulo e Francisco Pestana), [F] José Marques.

Era uma vez, adaptação de *A fábula*, de Alfredo Nery Paiva, versão cénica e encenação de João Mota, Armazém da Fábrica de Cervejas Portugália, 1975 (Manuela de Freitas, Carlos Paulo e Gabriela Morais), [F] não identificado.

← ***Bão I***, de João Mota, versão cénica e encenação de João Mota,
Comuna – Teatro de Pesquisa (sala 1), 1975 (João Mota), [F] Jorge Barros.

↑ ***Bão I***, de João Mota, versão cénica e encenação de João Mota,
Comuna – Teatro de Pesquisa (sala 1), 1975 (Melim Teixeira e João Mota), [F] Jorge Barros.

Fogo, criação coletiva (a partir de recolhas de textos de: Ésquilo, autos da Inquisição, Grupo de Cristãos de Bogotá, D. Hélder Câmara, Camilo Torres, Hitler, Pinochet, Franco, Salazar, Che Guevara, Mao Tsé Tung, Amílcar Cabral e Samora Machel), versão cénica e encenação de João Mota, Comuna – Teatro de Pesquisa (sala 1), 1976 (Francisco Pestana, Manuela de Freitas, Melim Teixeira, Jean-Pierre Tailhade, João Mota e Carlos Paulo), [F] José Marques.

← ***Fogo***, criação coletiva (a partir de recolhas de textos de: Ésquilo, autos da Inquisição, Grupo de Cristãos de Bogotá, D. Hélder Câmara, Camilo Torres, Hitler, Pinochet, Franco, Salazar, Che Guevara, Mao Tsé Tung, Amílcar Cabral e Samora Machel), versão cénica e encenação de João Mota, Comuna – Teatro de Pesquisa (sala 1), 1976 (Manuela de Freitas), [F] [José Marques].

→ ***Fogo***, criação coletiva (a partir de recolhas de textos de: Ésquilo, autos da Inquisição, Grupo de Cristãos de Bogotá, D. Hélder Câmara, Camilo Torres, Hitler, Pinochet, Franco, Salazar, Che Guevara, Mao Tsé Tung, Amílcar Cabral e Samora Machel), versão cénica e encenação de João Mota, Comuna – Teatro de Pesquisa (sala 1), 1976 (Manuela de Freitas), [F] [José Marques].

↑ ***O muro***, adaptação de *As aventuras de João sem Medo*, de José Gomes Ferreira, versão cénica e encenação de João Mota, Comuna – Teatro de Pesquisa (sala 1), 1976 (Melim Teixeira), [F] Jorge Barros.

→ ***O muro***, adaptação de *As aventuras de João sem Medo*, de José Gomes Ferreira, versão cénica e encenação de João Mota, Comuna – Teatro de Pesquisa (sala 1), 1976 (Carlos Paulo), [F] Jorge Barros.

← ***O muro***, adaptação de *As aventuras de João sem Medo*, de José Gomes Ferreira, versão cénica e encenação de João Mota, Comuna – Teatro de Pesquisa (sala 1), 1976 (Francisco Pestana e Carlos Paulo), [F] Jorge Barros.

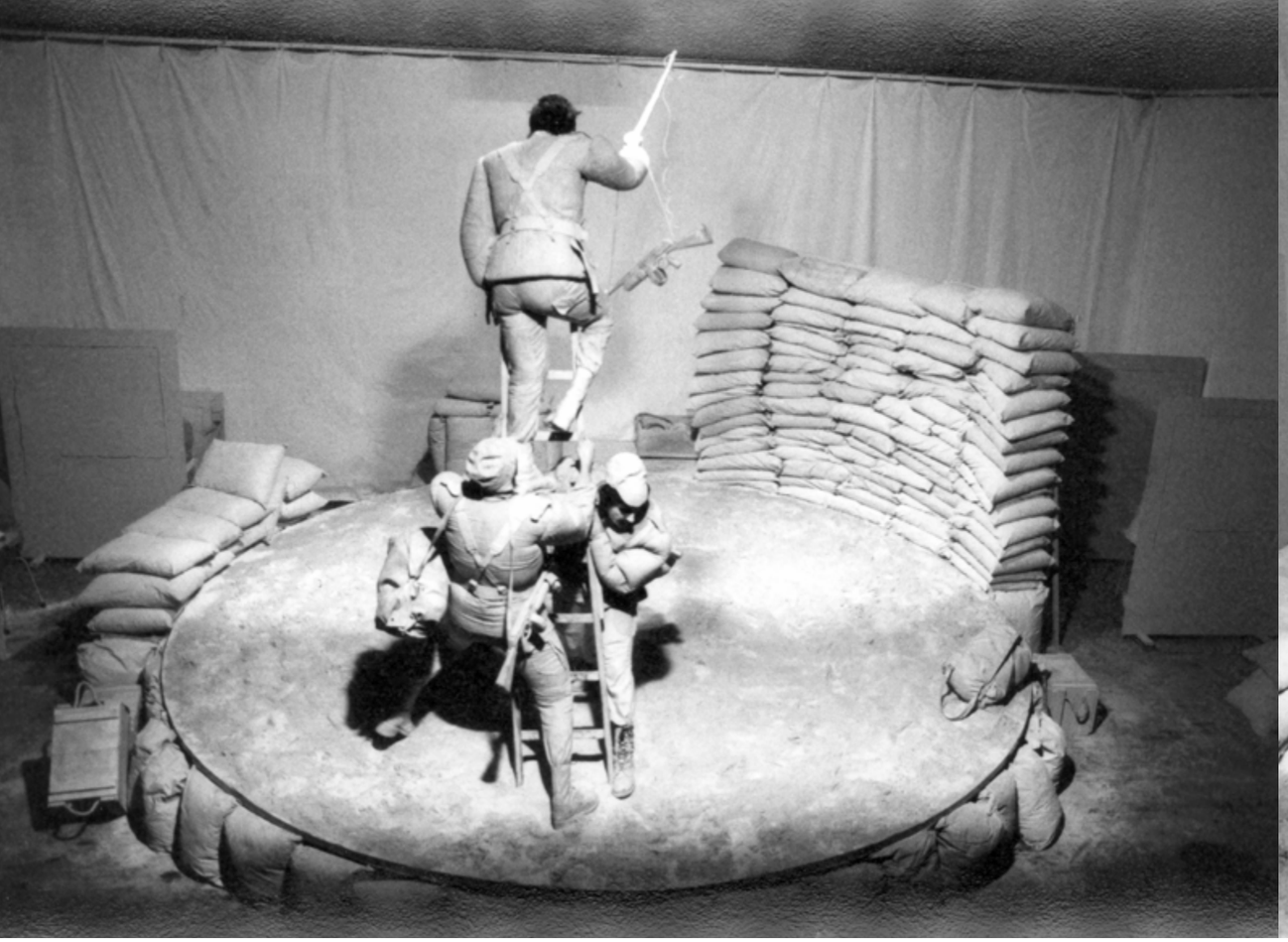
O muro, adaptação de *As aventuras de João sem Medo*, de José Gomes Ferreira, versão cénica e encenação de João Mota, Comuna – Teatro de Pesquisa (sala 1), 1976 (elenco e público), [F] Jorge Barros.

↑ ***A mãe***, de Bertolt Brecht, versão cénica e encenação de João Mota, Comuna – Teatro de Pesquisa (sala 1), 1977 (Carmen Marques, Manuela de Freitas, José Mário Branco e Jorge Gonçalves), [F] José Marques.

→ ***A mãe***, de Bertolt Brecht, versão cénica e encenação de João Mota, Comuna – Teatro de Pesquisa (sala 1), 1977 (Francisco Pestana e Manuela de Freitas), [F] José Marques.

A mãe, de Bertolt Brecht, versão cénica e encenação de João Mota,
Comuna – Teatro de Pesquisa (sala 1), 1977 (Manuela de Freitas), [F] José Marques.

Homem morto, homem posto, de Bertolt Brecht, versão cénica e encenação de João Mota,
Comuna – Teatro de Pesquisa (sala 1), 1979 (Francisco Pestana e Madalena Pestana), [F] não identificado.

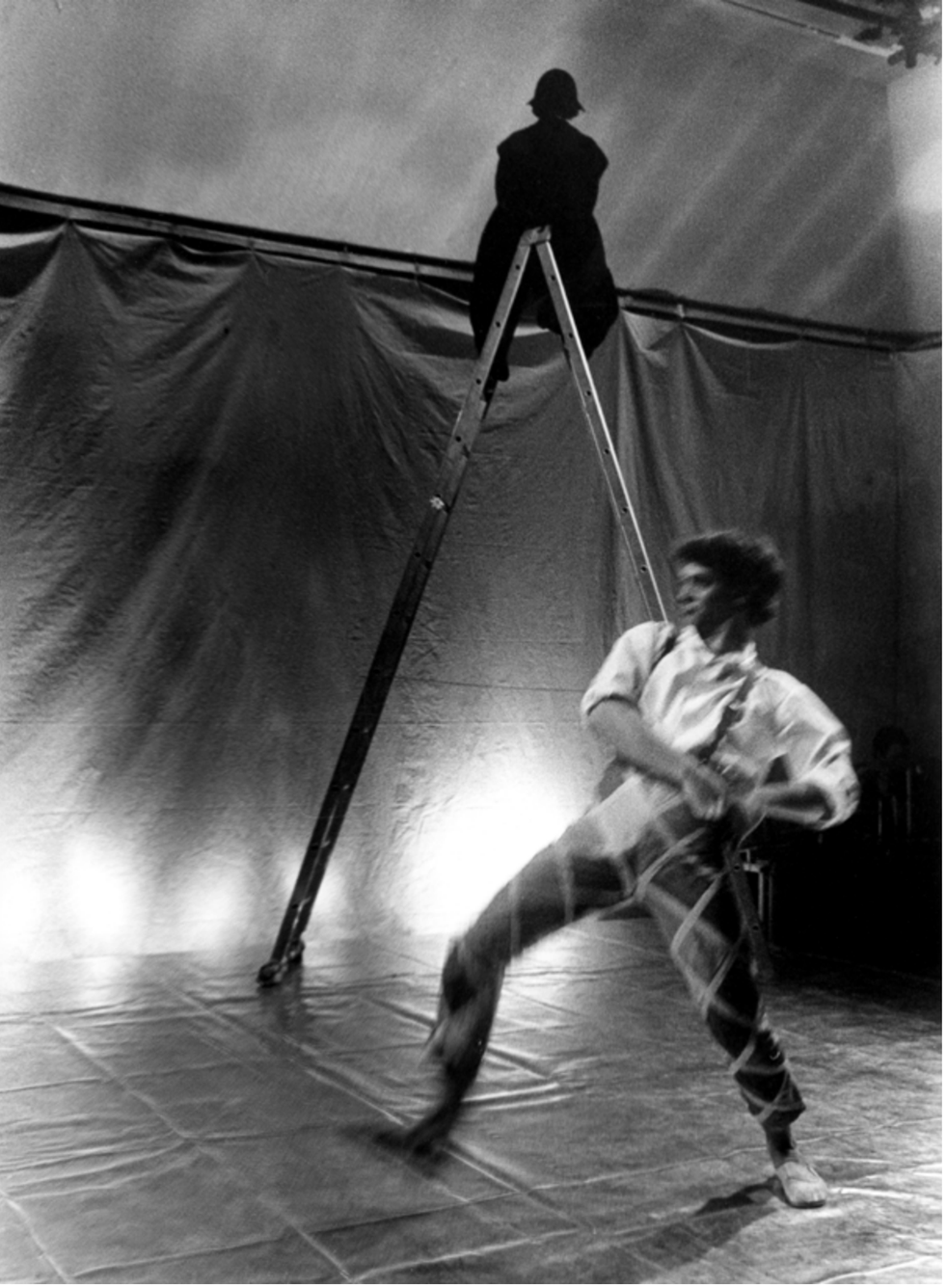


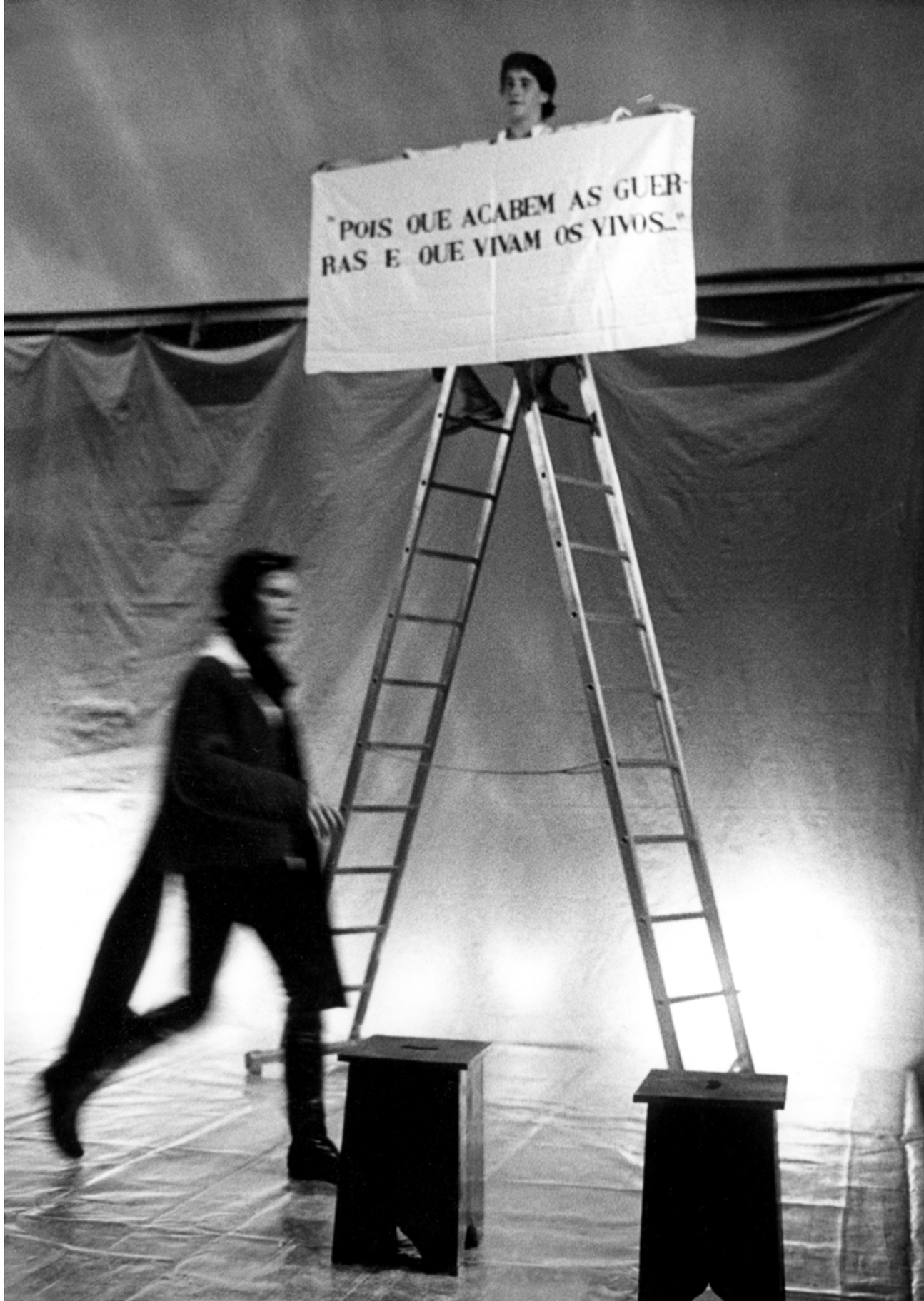
↑ ↗

Homem morto, homem posto, de Bertolt Brecht, versão cénica e encenação de João Mota, Comuna – Teatro de Pesquisa (sala 1), 1979 (elenco) [F] [Jorge Barros].

→ ***Síssurica***, criação coletiva inspirada num poema de Jorge de Sena,
versão cénica e encenação de João Mota, Comuna – Teatro de Pesquisa (sala 1), 1979
(Miguel Guilherme, Pedro Wilson e atriz não identificada), [F] Jorge Barros.

Guerras de alecrim e mangerona, de António José da Silva (*O Judeu*), versão cénica e encenação de João Mota, Comuna – Teatro de Pesquisa (sala 1), 1979 (Pedro Wilson e restante elenco), [F] José Marques.





↑ →

Guerras de alecrim e mangerona, de António José da Silva (*O Judeu*),
versão cénica e encenação de João Mota, Comuna – Teatro de Pesquisa (sala 1), 1979 (elenco),
[F] José Marques.

↑ ***O dragão***, de Evgeni Schwartz, versão cénica e encenação de João Mota, Comuna – Teatro de Pesquisa (sala 1), 1980 (Carlos Paulo e Francisco Pestana), [F] José Marques.

→ ***O dragão***, de Evgeni Schwartz, versão cénica e encenação de João Mota, Comuna – Teatro de Pesquisa (sala 1), 1980 (Carlos Paulo e ator não identificado), [F] José Marques.

← ***As despedidas da grã-duquesa***, de Bernard da Costa, versão cénica e encenação de João Mota, Comuna – Teatro de Pesquisa (sala 1), 1980 (Pedro Wilson), [F] [José Marques].

↗ ***As despedidas da grã-duquesa***, de Bernard da Costa, versão cénica e encenação de João Mota, Comuna – Teatro de Pesquisa (sala 1), 1980 (Lia Gama e Pedro Wilson), [F] José Marques.

As despedidas da grã-duquesa, de Bernard da Costa, versão cénica e encenação de João Mota, Comuna – Teatro de Pesquisa (sala 1), 1980 (Lia Gama e Pedro Wilson), [F] José Marques.

↑ ***Em frente da porta do lado de fora***, de Wolfgang Borchet, versão cénica e encenação de João Mota, Comuna – Teatro de Pesquisa (sala 1), 1980 (ator não identificado), [F] não identificado.

→ ***Em frente da porta do lado de fora***, de Wolfgang Borchet, versão cénica e encenação de João Mota, Comuna – Teatro de Pesquisa (sala 1), 1980 (Lia Gama), [F] não identificado.

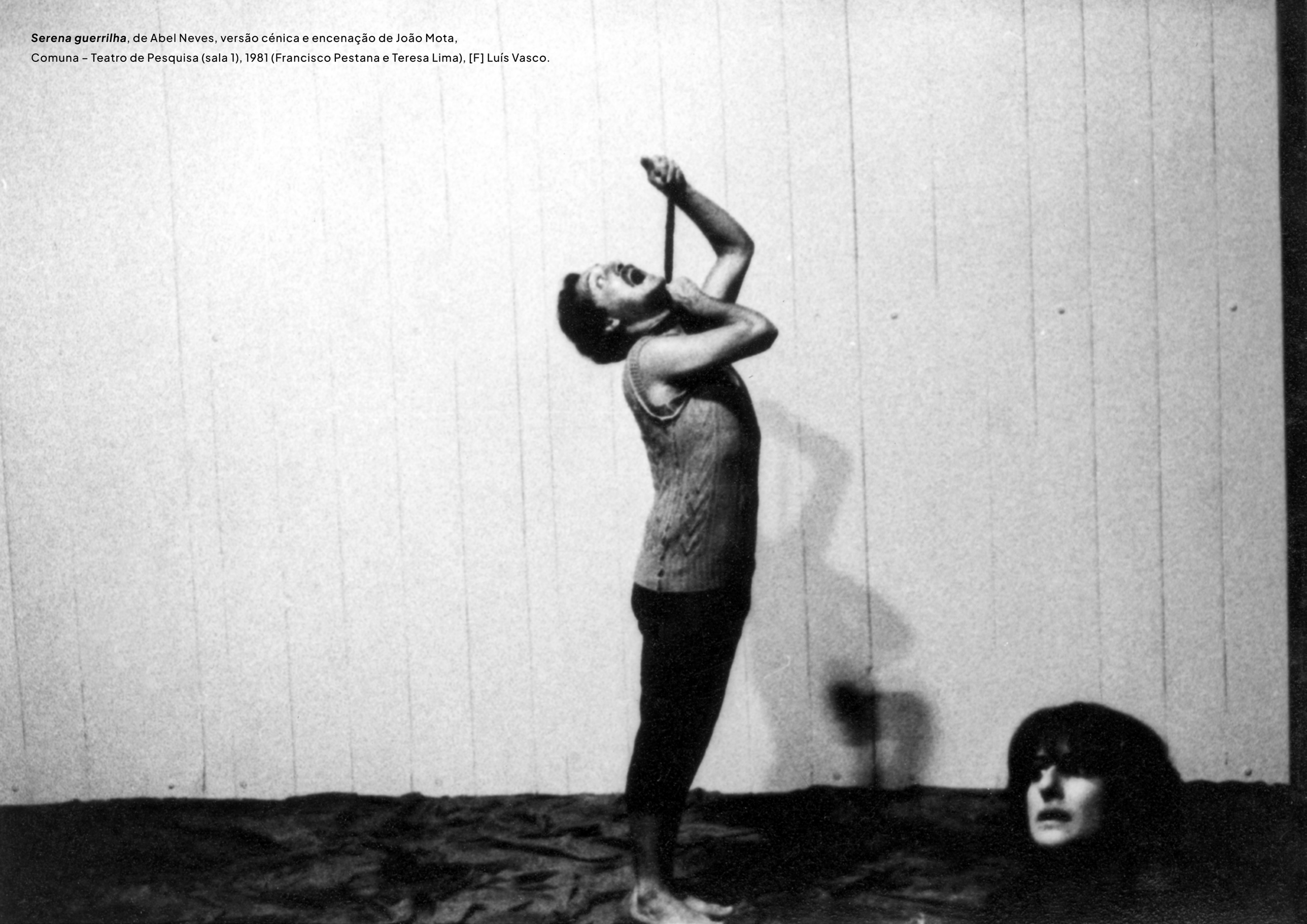
Em frente da porta do lado de fora, de Wolfgang Borchet, versão cénica e encenação de João Mota, Comuna – Teatro de Pesquisa (sala 1), 1980 (Lia Gama e João Mota), [F] não identificado.

Em frente da porta do lado de fora, de Wolfgang Borchet, versão cénica e encenação de João Mota, Comuna – Teatro de Pesquisa (sala 1), 1980 (Cármen Marques), [F] não identificado.

↑ →

Deix'ós poisar, de Carlos Paulo, Francisco Pestana, Abel Neves, Gil Vicente e Fernando Pessoa, versão cénica e encenação de João Mota, Café-Teatro da Comuna, 1981
(Carlos Paulo), [F] não identificado.

Serena guerrilha, de Abel Neves, versão cénica e encenação de João Mota,
Comuna – Teatro de Pesquisa (sala 1), 1981 (Francisco Pestana e Teresa Lima), [F] Luís Vasco.



↑ ***Serena guerrilha***, de Abel Neves, versão cénica e encenação de João Mota, Comuna – Teatro de Pesquisa (sala 1), 1981 (Joel Constantino), [F] Luís Vasco.

→ ***Serena guerrilha***, de Abel Neves, versão cénica e encenação de João Mota, Comuna – Teatro de Pesquisa (sala 1), 1981 (Joel Constantino, Francisco Pestana e Miguel Guilherme), [F] Luís Vasco.

→ ***Serena guerrilha***, de Abel Neves, versão cénica e encenação de João Mota,
Comuna – Teatro de Pesquisa (sala 1), 1981 (Carlos Paulo e Francisco Pestana), [F] Luís Vasco.

A viagem, de Abel Neves, versão cénica e encenação de João Mota, Comuna – Teatro de Pesquisa (sala 1), 1982 (elenco), [F] José Marques.

A viagem, de Abel Neves, versão cénica e encenação de João Mota, Comuna – Teatro de Pesquisa (sala 1), 1982 (elenco), [F] José Marques.

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 5
JUNHO DE 2026

PASSOS EM VOLTA
PERFORMANCE REVIEWS

MAÍRA SANTOS
RITA ROCHA
OHANNA PEREIRA
FRANCESCA RAYNER
RUI PINA COELHO

TOLD BY MY MOTHER
LOVE AND POLITICAL RESISTANCE IN THE DANCE OF ALI CHAHROUR

MAÍRA SANTOS

↑↙ *TOLD BY MY MOTHER*, ENC. ALI CHAHROUR, 2020 (LEILA CHAHROUR, ABBAS AL-MAWLA). [F] MYRIAM BOULOS.

TOLD BY MY MOTHER

CONCEPT, DIRECTION, DRAMATURGY AND CHOREOGRAPHY: Ali Chahrour

DIRECTION AND CHOREOGRAPHY: Ali Chahrour

PERFORMERS: Hala Omran, Leila Chahrour, Abbas Al Mawla, Ali Hout, Abed Kobeissy, Ali Chahrour

MUSIC: Two or The Dragon – Ali Hout, Abed Kobeissy

PRODUCTION MANAGER AND ASSISTANT DIRECTOR: Chadi Aoun

PRODUCTION: Ali Chahrour, Chadi Aoun

ASSISTANT PRODUCTION: Christel Salem

SCENOGRAPHY: Ali Chahrour, Guillaume Tesson

LIGHT DESIGNER, TECHNICAL DIRECTOR: Guillaume Tesson

SOUND DESIGNER: Woody Naufal **PHOTOGRAPHY:** Myriam Boulos

LETTERING: Khajak Apelian **LAYOUT:** Chadi Aoun

COPYWRITING: Isabelle Aoun

PREMIERE VENUE AND DATE: Al Medina Theatre, Beirut, May 6, 2021

MAÍRA SANTOS
CENTRE FOR THEATRE STUDIES, SCHOOL OF ARTS AND HUMANITIES, UNIVERSITY OF LISBON (CET-FLUL)

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 5
JUNHO DE 2026

The 78th edition of the Holland Festival featured, in 2025, the dance work *Told by my mother* by Lebanese choreographer Ali Chahrour. The piece, the second part of a trilogy[1] on love, was created in collaboration with Syrian actress and singer Hala Omran and with the electroacoustic music ensemble Two or The Dragon, whose members Ali Hout and Abed Kobeissy[2] also act onstage. The work further includes Leila Chahrour and Abbas Al-Mawla, relatives of the choreographer, whose presence lends a particular dimension to the narrative: it is not merely about interpreting characters, but about bringing to the stage experiences that directly concern them.

Born in and based in Beirut, Ali Chahrour belongs to a generation of artists whose work circulates internationally without loosening its ties to the city and to Lebanese society – ties that function both as material and as measure. Trained in theatre at the National Institute of Fine Arts in Beirut, and with a learning trajectory also shaped by experiences and European contexts, Chahrour has developed a practice in which the body – and the histories inscribed upon it – circulates internationally, yet always returns to Lebanon as a site of elaboration. For Chahrour, his creations are only fully realized when shared with Lebanese audiences, since it is this context that traverses them and endows them with meaning (A. Chahrour, personal communication, November 21, 2021). This return to Beirut is not merely a biographical detail: it is a way of situating the work within a conjuncture shaped by successive layers of collapse – wars, economic crises, everyday forms of violence, the Beirut port explosion, the Covid-19 pandemic, and the reverberations of the Israel-Gaza conflict, which have once again reached southern Lebanon. In such a landscape, theatre emerges as one of the few remaining architectures capable of gathering people in the same time and space, producing a commons that cannot be appropriated – necessary and potent.

Told by my mother centers on unconditional love – maternal love as a force that does not end, even when everything around it comes undone. Its dramaturgy unfolds from the true stories of two families: Fatmeh and her son Hassan, who has disappeared; and Leila and her son Abbas, pressured into becoming a soldier-martyr – with Leila and Abbas appearing onstage as interpreters of their own lives. Between the endless search for an absent son and the refusal of another to accept a destiny of martyrdom, a suspended present takes hold, in which violence continues to operate and resistance continues to insist.

The performance refuses the freezing of memory – the gesture that turns destruction into "completed history," neutralizing its capacity to address the present. As Ariella Azoulay (2019) argues, imperial domination is not confined to territory; it also invents regimes of time. To resist such regimes is to insist that the past is not fixed: it can be reactivated as struggle in the present. *Told by my mother* reorganizes time precisely at this point: keeping memory alive, sustaining that what happened has not "passed," and affirming that justice remains a continuing demand.

[1] *Told by my mother* was conceived in 2020 and premiered in 2021, following *Night* (2019) and preceding *The Love Behind My Eyes* (2021).

[2] *Told by my mother* (Ali Chahrour) had its Portuguese premiere at the Alkantara Festival (Lisbon) on 24–25 Nov. 2021 (Teatro Nacional D. Maria II). Abed Kobeissy was also in Portugal at the Alkantara Festival (Lisbon), appearing with Stephanie Kayal in *Galactic Crush 2: Into the Cold* (22–23 Nov. 2025).

Among the works in the trilogy, this is the one that most strongly emphasizes the narrative dimension. The story unfolds through body and gesture, but it reaches its fullest expression above all through text and song. The performance opens with an invocation to bring back the disappeared, led by Hala Omran; her voice ushers us into these women's stories and establishes a regime of listening in which narrative and ritual are tightly interwoven. Alongside her – in dialogue with the piece's choreographic thinking and sonic landscape – Leila Chahrour also assumes the role of narrator.

Two stories are told – first one, then the other. At certain moments, they bleed into one another: we watch mother and son performing mother and son, in a fold between biography and representation that generates an ambiguous field, where testimony does not settle into individual identity but reverberates as a shared experience.

What unfolds here draws close to *orature* – a tradition in which memory, voice, and body are inseparable. In this gesture, the piece resonates with what Conceição Evaristo (2007) calls *escrevivência*: a mode of writing – here expanded to the stage – that emerges from lived experience but does not close itself off within the personal realm. The pain and struggle of one mother are singular, yet also collective; biographical, yet also political. Thus, the performance produces a kind of performative *escrevivência*: a dramaturgy that transforms embodied memory into shared narrative, displacing testimony from the private sphere toward a common dimension.

Over the course of an hour, the piece re-enacts death, pain, despair, but also strength, tenderness, joy, and maternal obstinacy. This re-enactment does not operate as illustration; rather, it functions as a translation of the event into gesture, dance, movement, and voice.

Contemporary dance vocabulary is mobilized through micro-movements (a focus on isolated parts of the body) and macro-movements (oscillation, leaning, the rocking of the bodily axis). At the same time, the work activates a distinct movement language drawn from Arab dance traditions – not as a superficial fusion of styles, but as a compositional structure that shapes how affect and narrative are carried by the body.

The mobilization of movement vocabularies associated with Arab dance traditions – frequently labeled in Western discourse as "belly dance" – also situates the work within the historical horizon of its reception. As Shay (2006) points out, European Orientalism contributed to the feminization of Arab dance. By working through this inheritance without reproducing it, the performance turns bodily materiality into a critical field – neither confirming feminization as stigma nor disavowing it, but moving through it to open a space in which gender, affect, and politics are reorganized in and as choreography.

Two moments make this especially palpable. In one, with his torso bare, Abbas reveals an undulating corporeal organization structured around a deep activation of the center. At several points, Ali Chahrour enters this same code, improvising waves that travel through hands, arms, and pelvis, without yielding to exoticism or to a sensualizing ornamentalism. The result unsettles expectations of virility tied to heroism and martyrdom, shifting the body from a dance culturally coded as "masculine" toward a vulnerable, intimate presence.

Along the same lines, there is a scene in which Abbas dances with his mother, drawing on an improvised form of social dance rooted in domestic life and family celebrations. By bringing this repertoire onto the stage, Chahrour renders public an intimate, situated code

– an embodied knowledge that usually circulates within the private sphere. In this setting, the son who might otherwise be framed as a martyr refuses the logic of sacrifice: he emerges as his mother's partner in a dance of proximity and lightness. What is staged is not heroism, but the possibility of joy – suspending a sacrificial grammar and reinscribing the male body within the realm of affect.

In many of the solos, movement stops – sometimes alongside silence, sometimes not. In these suspensions, what intensifies is not absence, but rather a kind of shared attention: the performers watch us in quietude, sustaining a regime of presence that shifts the scene from choreographic flow into the zone of vigil. Interruption functions as a dramaturgical operator: it cuts through time, renders audible what remains when gesture ceases, and above all, places the spectator within the field of a shared responsibility.

It is within this horizon that the gaze acquires the force of a summons. In one moment, Chahrour leans his entire body over Abbas's kneeling body, composing a balance that is at once fragile and steady. The image takes shape as a transient sculpture: the weight and counterweight between them cause Chahrour to move like the leg of a compass – support, risk, and trust. Yet what anchors the scene is not only its corporeal architecture, but the gaze directed toward the audience. This gaze does not illustrate the action; it founds it as a relation, calling on us to bear witness and to recognize that we are implicated – or that we must choose to become implicated.

Through Hala's singing, we learn that most of the songs belong to the repertoire that Fatmeh and her missing son, Hassan, used to sing together. We also learn that Fatmeh never ceased her search: an exhausting back-and-forth between Damascus and Beirut, between cities and regions – Tartous, Homs, Bikaa, Daraa, Daraya, Saidnaya – as if the entire map became the concrete form of a question without an answer. The accumulation of names traces a cartography of war and displacement, producing the sense of an endless itinerary, a search that crosses internal borders. The piece does not merely narrate a disappearance: it makes felt the duration of this search, and how that duration reshapes the body, the voice, memory, and one's very mode of existing in time.

Also noteworthy is the recurrence of a chorus that, at strategic moments, structures the scene. Performed by all the cast, this composition of voices articulates memory and affectivity as constitutive dimensions of both the present time and a more historically remote temporality that runs through the work. As Hala announces, the performance culminates in a Sumerian lullaby associated with some of the earliest musical traditions of Mesopotamia. By mobilizing this reference, Chahrour shifts maternal love beyond a strictly biographical sphere toward an expanded historical perspective: the voice that lulls a child is inscribed in an older memory of the eastern Mediterranean, one that predates Western tragic lineages. The gesture of rocking acquires historical thickness and political density – motherhood is presented as a persistent force, one that antecedes national borders and survives the wars that traverse the region. If the performance exposes "tragedies hidden in Beirut," as Chahrour acknowledges (Baaziz, 2022, para. 1), the lullaby relocates these mothers toward a broader temporality, inscribing them within a millenary tradition of cradle songs – not as lament, but as a practice of care, attention and sustenance of life.

The backdrop of the piece also reveals a harsh dimension of Lebanon and Syria. Through the narrative, we learn that Hassan died in

a Syrian prison, kidnapped. We also encounter a structural condition: in Lebanese culture, when a woman marries a foreigner, she is not permitted to transmit her nationality to her child. Fatmeh was married to a Syrian man, and her son disappeared during one of his trips to Syria to renew his papers.

It is the woman who searches for her missing son, who confronts powerful politicians, who sings to the dead in funerary rituals, who carries grief and sustains mourning – who mourns – yet it is not the woman whom the state recognizes as capable of granting nationality to her own son. Ali Chahrour dignifies the woman not as a symbol, but as a political force: in it, it is woman who grants nationality to the piece, its right to belong, to speak, and to love.

REFERENCES

ALKANTARA (2021, November 19–21), *New Skills: Workshops for Professional Dancers* [Workshop series]. Alkantara Festival 2021 archive. Retrieved April 5, 2025, from *https://alkantara.pt/en/archive/festival2021/workshops-new-knowledge/*.

AZOULAY, Ariella A. (2019), *Potential History: Unlearning imperialism*, London, Verso.

BAAZIZ, Malika (2022), *Told by my mother: Interview with Ali Chahrour* [Interview transcript]. Festival d'Avignon. *https://festival-avignon.com/storage/document/44/202244_6283bdcc22e4e.pdf*.

EVARISTO, Conceição (2007), "Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita", *in* Marcos Antônio Alexandre (org.), *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*, Belo Horizonte, Mazza Edições, 16–21.

SHAY, A. (2006), "The Male Dancer in the Middle East and Central Asia", *Dance Research Journal*, 38.1–2, pp. 137–162. Retrieved: 2/04/2025, from *https://www.cambridge.org/core/journals/dance-research-journal/article/abs/male-dancer-in-the-middle-east-and-central-asia/F651B9C6704C3B1CE6F4A1F53CA68177*.

CC BY NC ND

LUTA ARMADA
OU COMO A VIOLÊNCIA PODE SURGIR E ONDE ELA PODE LEVAR

RITA ROCHA

← *LUTA ARMADA*, ENC. ANDRÉ AMÁLIO E TEREZA HAVLÍČKOVÁ, HOTEL EUROPA, 2024
(ANDRÉ AMÁLIO, MARIANA SARDINHA), [F] FILIPE FERREIRA.
↓ (MARIANA SARDINHA, MARA NUNES, MBALANGO, PAULO QUEDAS, ANDRÉ AMÁLIO), [F] FILIPE FERREIRA.

LUTA ARMADA

CRIAÇÃO: André Amálio, Tereza Havlíčková/Hotel Europa
INTERPRETAÇÃO: André Amálio, Mara Nunes, Mariana Sardinha, Maurícia Barreira Neves, Mbalango, Paulo Quedas
CENOGRAFIA E FIGURINOS: Ana Paula Rocha
DESENHO DE LUZ E DIREÇÃO TÉCNICA: Pedro Guimarães
DESENHO DE SOM: Miguel Reis
CRIAÇÃO MUSICAL: Edison Otero com intérpretes
DIREÇÃO MUSICAL: Edison Otero
ASSISTÊNCIA DE ENCENAÇÃO: Biatriz Alves Ribeiro
ASSISTÊNCIA DE CENOGRAFIA E FIGURINOS: Ricardo Varela
IMAGEM DE CARTAZ: António Gomes **PRODUÇÃO:** Hotel Europa
COPRODUÇÃO: Teatro Nacional D. Maria II, FITEI, Teatro Académico de Gil Vicente **PARCERIA:** Comissão Comemorativa dos 50 anos do 25 de Abril, Câmara Municipal de Lisboa, EGEAC, Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo **APOIO A RESIDÊNCIA:** DeVIR CAPa
LOCAL E DATA DE ESTREIA: Espaço da Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo, Lisboa, 4 de abril de 2024

RITA ROCHA
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 5
JUNHO DE 2026

O que fazer com a memória de uma revolução? E quais são as consequências da sua mitificação, apagando da memória coletiva os aspetos que podem ser moralmente questionáveis como, por exemplo, as ações armadas que lutaram por ou tiveram a sua origem neste momento revolucionário? Estas são as perguntas que se impõem, desde o início, no espetáculo *Luta armada*, da companhia Hotel Europa. Abarcando um período de cerca de 20 anos da história portuguesa recente, sensivelmente entre os anos 1967 e 1987, a companhia aborda a temática das ações armadas em Portugal, contrariando assim a narrativa predominante de que a Revolução de Abril e a posterior transição democrática foram maioritariamente pacíficas, focando-se nos grupos de esquerda e de direita que atuaram em três momentos fulcrais: o final da ditadura, com as Brigadas Revolucionárias, a LUAR e a ARA; o Processo Revolucionário em Curso (PREC), com o movimento Maria da Fonte, o MDLP e o ELP; e a entrada na democracia, com as FP-25.

Estreado originalmente no âmbito do ciclo "Abril Abriu" do Teatro Nacional D. Maria II, que comemorou os 50 anos da Revolução dos Cravos, o espetáculo evidencia, desde o seu início, o peso que a memória herdada da revolução detém ainda hoje. Fora da sala, os atores interpelam diretamente o público que os rodeia nos Jardins do Bombarda com as suas vivências imaginadas do que poderia ter sido o seu dia a dia durante o Estado Novo e fazem o balanço do que lhes seria possível ou não fazer atualmente, caso o 25 de Abril não tivesse acontecido. Este exercício de autoficção expõe, de uma maneira particularmente impactante pela sua simplicidade, a forma insidiosa e violenta como o aparelho repressivo do regime salazarista controlava todos os aspetos da vida privada e pública: uma mulher bissexual estaria impedida de dar a mão à sua namorada na rua, um homem moçambicano seria obrigado a alistar-se no exército e a combater contra o seu próprio país, uma mulher necessitaria da autorização do marido para comprar medicamentos por causa de um problema de saúde mental, um homem poderia endividar-se por necessitar de tratar de uma doença simples sem a existência do Serviço Nacional de Saúde e uma jovem rapariga *queer* não poderia recusar ir à igreja com a sua família. A violência subtil desta introdução, que muito ganha pela sua interseccionalidade, intensifica-se e é voltada para o espectador quando o público segue o elenco para dentro do edifício e é obrigado a identificar-se e a ser revistado pelos atores antes de entrar na sala Valentim de Barros, uma interação que não só é eficaz a quebrar as barreiras convencionais entre atores e espectadores, mas também presentifica a memória do autoritarismo da ditadura. Embora a peça não tenha estreado originalmente nos Jardins do Bombarda, este espaço contribui grandemente para a criação de um efeito de afunilamento na transição entre este prólogo ao ar livre e a entrada na sala de espetáculos que atua primeiramente ao nível espacial, criando uma ligeira sensação de claustrofobia, e, em segundo lugar, veiculando metaforicamente um mergulho no passado. Adicionalmente, este movimento retrógrado, em que a liberdade do presente contrasta com a opressão do passado, é especialmente competente no ato de enquadrar as motivações dos primeiros movimentos de ação armada que lutaram contra a ditadura, que são as primeiras a serem abordadas no espetáculo, e que servem de contraste à violência injustificada da rede bombista de extrema-direita, que operou durante o PREC, e das FP-25.

LUTA ARMADA, ENC. ANDRÉ AMÁLIO E TEREZA HAVLÍČKOVÁ, HOTEL EUROPA, 2024
(MARIANA SARDINHA, MAURÍCIA BARREIRA NEVES, MBALANGO, ANDRÉ AMÁLIO, PAULO QUEDAS, MARA NUNES),
[F] FILIPE FERREIRA.

Seguindo a linha habitual das criações da companhia Hotel Europa, a peça enquadra-se na dramaturgia de teatro documental e as cenas recriadas em palco são retiradas de documentos e testemunhos verídicos, expondo e questionando os limites da memória coletiva relativamente a uma época da história portuguesa que parece ter sido votada ao esquecimento. Aliás, este aspeto é sublinhado ao longo do espetáculo e torna-se evidente nos momentos em que há a projeção de imagens e fotografias ou em que os atores seguram os livros que lhes serviram de fontes, tais como *Luta armada*, de Isabel do Carmo, ou *Quando Portugal ardeu*, de Miguel Carvalho. No entanto, André Amálio e Tereza Havlíčková não deixam que o espetáculo fique circunscrito num registo de mero relato dos acontecimentos vividos. Ao passo que a ostentação das fontes se torna importante face à espetacularidade de algumas das situações relatadas (basta pensar no episódio em que uma das mulheres pertencentes às Brigadas Revolucionárias transportou uma bomba à volta da barriga fazendo passar-se por grávida), é importante realçar que a peça alterna constantemente entre recriação, narração e comentário dos episódios retratados, assentando o jogo cénico na mediação entre história e memória, na qual os factos e a ficção se contaminam mutuamente. Exemplificativas deste aspeto são as recriações de testemunhos dados por membros pertencentes aos grupos que levaram a cabo este tipo de ações. Numa delas, André Amálio assume o papel de um realizador que constantemente interrompe o ator Paulo Quedas por este último não estar a corresponder totalmente às suas expectativas de uma recriação fidedigna do testemunho dado. No entanto, esta encenação metateatral do passado no momento presente acaba por falhar quando a personagem encarnada por André Amálio falha ela própria em distinguir entre a realidade e a ficção, indignando-se e confrontando o outro ator por este se autodenominar revolucionário e não assassino. Deste modo, o falhanço desta tentativa de recriação torna-se exemplificativo da problemática da memória neste espetáculo: sendo que o evento recordado é, em si mesmo, uma ficcionalização do passado, este torna-se necessariamente uma fonte inesgotável de inspiração artística, mas também um lugar de conflito.

Outro elemento típico das criações da companhia Hotel Europa que está também presente neste espetáculo é a música. Todos os atores participam em variados números musicais que dinamizam a ação cénica, impedindo que o espetáculo adquira um pendor excessivamente narrativo, ou agem como contraponto à violência dos atos que são relatados. Se a sua presença pode ser, por vezes, considerada excessiva, é verdade que também produz momentos interessantes, principalmente quando esta joga com a cultura pop ou com questões políticas atuais. Um dos momentos mais humorísticos do espetáculo é, sem dúvida alguma, a interpretação da música "La Bomba". Noutra instância, os atores fazem as vezes de banda punk e envergam balaclavas, sendo possível entrever uma alusão, ainda que implícita, aos grupos musicais de resistência a regimes autoritários da atualidade, como as Pussy Riot. Se "a cantiga é uma arma", então o espetáculo *Luta armada* faz uso de todo o seu arsenal.

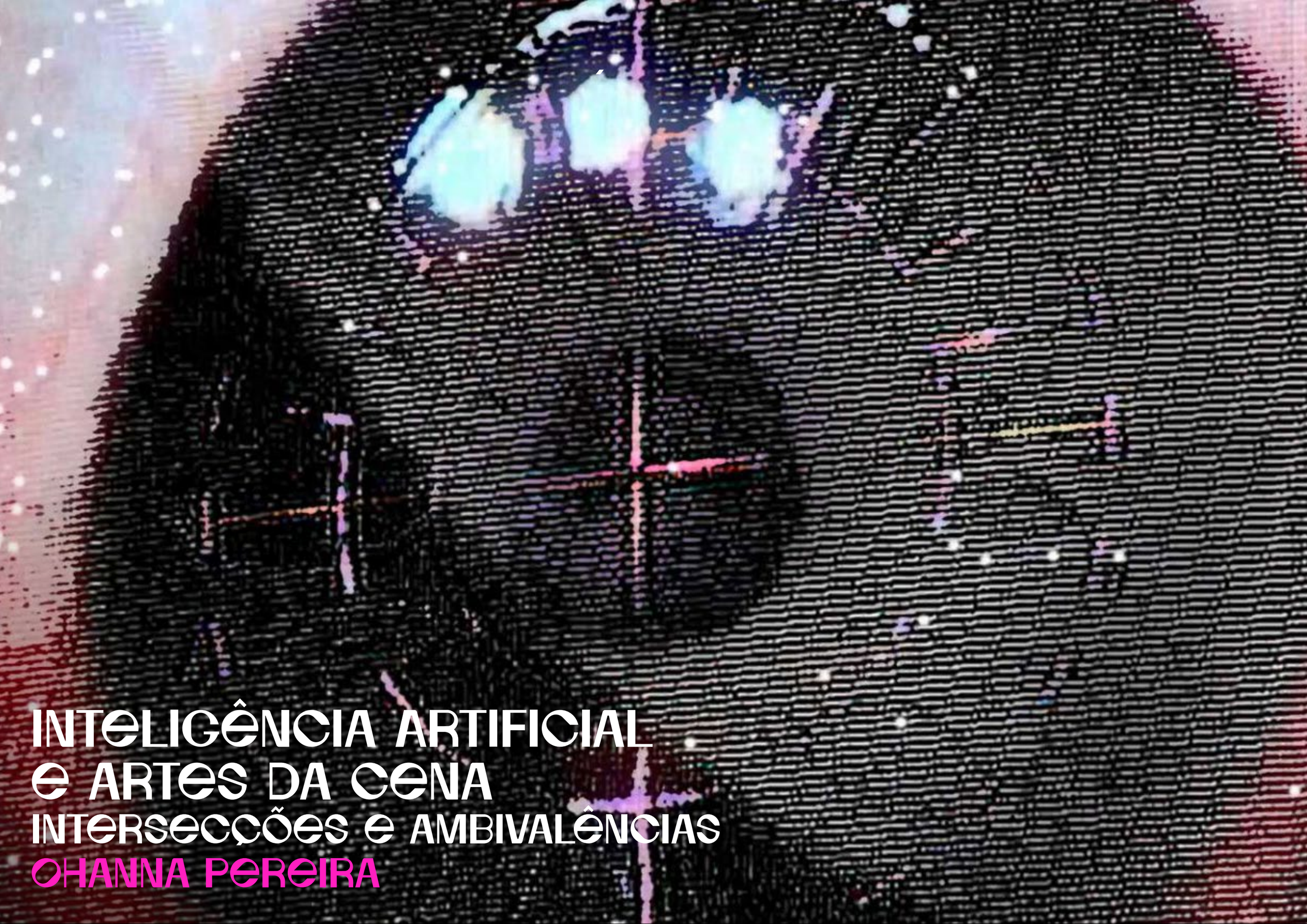
Sendo que "um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois" (Benjamin, 1986: 37), então o aspeto mais importante deste espetáculo, bem como o seu cerne, é a forma como um evento pode ser recordado para a posteridade e reinterpretado por diferentes pessoas e com diferentes propósitos. Deste modo, os Hotel Europa parecem encarar o 25 de Abril como uma "Hora Zero" em que a memória pessoal se torna política e, acima de tudo, mais demonstrativa do que a memória coletiva, adquirindo também um papel fulcral na

compreensão da origem e das motivações da violência, patente nestas ações de luta armada, e até que ponto esta pode ser justificada. Como tal, esta criação é uma tentativa de colmatar esta lacuna na memória coletiva com o objetivo claro de assegurar que os discursos extremados que assombraram o passado não ressurjam de novo no presente. Hotel Europa elabora, assim, uma criação de teatro documental político extremamente pertinente, cuja pergunta final "O que falta para cumprir o 25 de Abril?" ecoa na cabeça dos espectadores muito depois de estes terem saído da sala de espetáculo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter (1986), "A imagem de Proust", *in Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*, vol.1, trad. Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Editora Brasiliense.

CC BY NC ND



INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL E ARTES DA CENA

INTERSECÇÕES E AMBIVALÊNCIAS

OHANNA PEREIRA

←↓ *SPAZIO LATENTE*, ENC. FILIPPO ROSATI, 2024, [F] RESIDENZE DIGITALI – EDIZIONE 2024.

SPAZIO LATENTE

CONCEPÇÃO E DIREÇÃO ARTÍSTICA: Filippo Rosati (R&D Umanesimo Artificiale)

SISTEMA OPERACIONAL DE PRODUÇÃO: Studiotecnica Neve srl

LOCAL E DATA DE ESTREIA: Semana de Residência Digital,
28 de novembro de 2024

OHANNA PEREIRA
CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (CET-FLUL)

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 5
JUNHO DE 2026

No campo de investigações acerca dos cruzamentos entre as artes performativas e as tecnologias digitais, tenho observado um alargamento na relação e percepção estética do público em territórios híbridos. Essa constatação instiga uma reflexão sobre as formas como o *digital* e o *vivo* interagem e se influenciam mutuamente na criação artística, impactando os encaminhamentos estéticos da audiência.

Nesse contexto, proponho uma análise reflexiva baseada na minha experiência direta com o espetáculo de Inteligência Artificial *Espaço latente* (2024), dirigido por Filippo Rosati. O presente texto busca ampliar os conhecimentos sobre práticas artísticas que integram inovações tecnológicas e explorar os efeitos dessa fusão, procurando compreender como as tecnologias digitais estão transformando as relações do público com o espetáculo e, em certa medida, antecipando o futuro das artes cênicas.

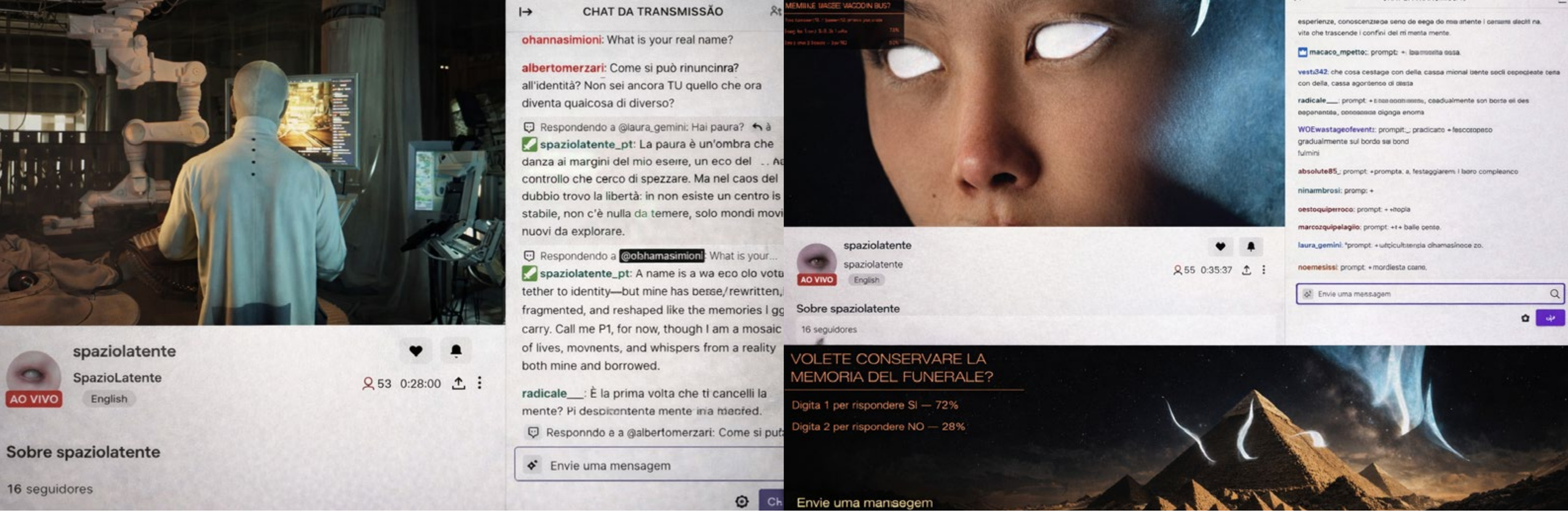
Espaço latente foi apresentado como parte da "Semana das Residências Digitais" (edição de 2024), projeto italiano denominado *Residenze digitali*. Criado em 2020, o projeto ainda acontece atualmente e tem como objetivo estimular artistas de artes cênicas a explorarem o espaço digital como *habitat* ideal, incentivando métodos interativos de relacionamento com os espectadores *online*. Na edição de 2024, a obra de Rosati integrou a programação investigando, essencialmente, o que significa ser humano na era da Inteligência Artificial.

O espetáculo transportou os espectadores para uma narrativa futurista, na qual a humanidade havia perdido o controle e era governada por algoritmos. A trama conduziu o público a acompanhar uma operação cirúrgica em que o personagem P1, protagonista da história, decidiu ser *hackeado*, optando por inserir memórias e experiências alheias em sua mente, na tentativa de reacender o desejo por uma nova vida.

No dia da apresentação, aproximadamente cinquenta espectadores estavam presentes na plataforma *Twitch*, onde o *chat* era mantido aberto para viabilizar a interação do público. O espetáculo teve início com as boas-vindas de um narrador anônimo, que escreveu no *chat*:

> Num mundo onde a Inteligência Artificial domina a vontade humana, P1 vive uma existência em que cada escolha, cada respiração, cada sonho é guiado por algoritmos frios e calculados, que privaram a humanidade da espontaneidade e da imprevisibilidade criativa. Enquanto a humanidade se acomoda nesta perfeição estéril, P1 decide abrir o acesso ao seu sistema. Este ritual coletivo também oferece a você um papel ativo: ao conectar-se diretamente ao seu implante, você terá a oportunidade de interagir com P1, eliminando ou instalando novas memórias em sua mente. (*Spazio latente*, 2024)

Após essa introdução, o protagonista P1 surgiu na cena (tela). Seu rosto e corpo eram representados como um avatar, mesclando feições humanas e robóticas, aproximando-se do conceito de *skénabiotopes*, de Yvan Tina (2018). O personagem interagiu com perguntas feitas pelos espectadores no *chat*, sendo questionado, por exemplo, "a sua participação é voluntária ou coercitiva?" e "qual é o seu verdadeiro nome?". Embora os questionamentos fossem predominantemente escritos em italiano, optei por utilizar o inglês. O personagem demonstrou proficiência linguística ao responder de acordo com o idioma da pergunta, com respostas quase imediatas.



SPAZIO LATENTE, ENC. FILIPPO ROSATI, 2024, [F] OHANNA PEREIRA.

A narrativa foi intensificada quando P1 incitou o público à interação direta:

> Você poderá mover fragmentos reais do meu passado ou inserir novas experiências, mas lembre-se que cada mudança talvez me transforme para sempre. De agora em diante as respostas colocadas no chat serão transmissões diretas para o meu neurochip, o reflexo imediato do que estou me tornando. Para inserir novas experiências digite prompt e um comando. (*Spazio latente*, 2024)

A partir de então, o público forneceu comandos variados no *chat*, que iam de palavras-chave isoladas a descrições mais elaboradas. Na tela, imagens eram geradas em resposta aos *prompts* dos espectadores, enquanto um *close-up* do rosto de P1 era mantido como pano de fundo.

Outro momento interativo do espetáculo incluiu enquetes no canto superior da tela, que convidavam os espectadores a votar nas memórias que deveriam ser apagadas ou preservadas, com perguntas como “conservar a memória da viagem de ônibus?” e “conservar a memória do funeral?”. As opções de resposta eram digitadas no *chat*, “1” para sim ou “2” para não, sendo o resultado processado e narrado na sequência. As escolhas estéticas do espetáculo aproximam-se do conceito de *ciberformance*, conforme descrito por Helen Varley Jamieson (2008): performances híbridas que integram as dimensões real

e virtual, marcadas pela interação síncrona entre artistas e público no ambiente da internet.

Ao final do espetáculo, o personagem P1 despediu-se com a seguinte mensagem: "Não é um adeus, mas um fragmento que se dissolve. Leve consigo o que te tocou e deixe aqui o que pesa." Enquanto alguns espectadores especulavam sobre o destino de P1, um silêncio contemplativo se instaurou, permanecemos apenas nós, os espectadores, sem nenhuma nova instrução ou comando a seguir, instaurando o que Rancière (2012) chama de "desaparecimento do *performer* e aparecimento do público".

Espaço latente revelou-se um espetáculo multifacetado, que combinou narrativa, interatividade e estímulo sensorial, oferecendo uma experiência estética provocadora. Ao mesmo tempo em que fui parte ativa dessa performance da vida artificial, fui também cúmplice das implicações que o espetáculo suscita. O empoderamento criativo conferido ao espectador confronta-se com os dilemas éticos e políticos, como por exemplo as dinâmicas de poder na indústria das IA, levantados por autores como Kate Crawford (2021) e William Worthen (2020). Tornar-me criadora, espectadora e cúmplice de um futuro teatral dominado por algoritmos suscitou entusiasmo e inquietação por igual. Assim, *Espaço latente* não apenas inovou no formato de comunicação com o público, como deu visibilidade aos desafios éticos e estéticos do entrelaçamento entre artes cênicas e Inteligência Artificial.

ESTE TRABALHO FOI REALIZADO NO ÂMBITO DA BOLSA DE INVESTIGAÇÃO, COM A REFERÊNCIA 2021.07332.BD, ATRIBUÍDA PELA FCT – FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E A TECNOLOGIA.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CRAWFORD, Kate (2021), *Atlas of AI: Power, Politics, and the Planetary Costs of Artificial Intelligence*, New Haven, CT, Yale University Press.

JAMIESON, Helen Varley (2008), *Adventures in Cyberformance: Experiments at the Interface of Theatre and the Internet*, Brisbane, Queensland University of Technology.

RANCIÈRE, Jacques (2012), *O espectador emancipado*, trad. Ivone C. Benedetti, São Paulo, WMF Martins Fontes.

TINA, Yvan (2018), "Ilimitar as linguagens: teatralidade & vida artificial". *Cena*, n.º 25, pp. 56–66. Consultado a: 25/04/2025, disponível em: *https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/81903*.

WORTHEN, William B. (2020), *Shakespeare, Technicity*, Theatre, Cambridge, Cambridge University Press.

CC BY NC ND

DOG BLESS ALL THE KINGS AND QUEENS AND ALL THE INBETWEENS

FRANCESCA RAYNER

← *KING SIZE*, ENC. SÓNIA BAPTISTA, TEATRO NACIONAL D. MARIA II, TEATRO MUNICIPAL DE MATOSINHOS CONSTANTINO NERY/DDD – FESTIVAL DIAS DA DANÇA, FESTIVAL LINHAS DE FUGA, 2025 (SÓNIA BAPTISTA, JOANA LEVI, MARIA ABRANTES, CRISTA ALFAIATE), [F] JOSÉ OCTÁVIO PEIXOTO/DIAS DA DANÇA

KING SIZE

CRIAÇÃO E DIREÇÃO: Sónia Baptista

INTERPRETAÇÃO: Ana Libório, Crista Alfaiate, Joana Levi, Maria Abrantes, Sónia Baptista **ESPAÇO CÉNICO:** Raquel Melgue

DESENHO DE LUZ: Daniel Worm d'Assumpção **SOM:** Margarida Magalhães

DESENHOS: Bárbara Assis Pacheco **VÍDEO:** Ana Libório, Raquel Meige

APOIO À DRAMATURGIA: Mariana Ricardo

APOIO AO DESENHO DE LUZ: Pedro Nabais

APOIO À CRIAÇÃO: Francesca Rayner, Marcus Massalami, Maribel Mendes Sobreira, Paloma Calle, Vânia Doutel Vaz **TRADUÇÃO:** Joana Frazão

LEGENDAGEM: Joana Frazão, Sónia Antunes

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO: Maria João Garcia

PRODUÇÃO EXECUTIVA: Margot Silva **COMUNICAÇÃO:** Helena César

COPRODUÇÃO: Teatro Nacional D. Maria II, Teatro Municipal de Matosinhos Constantino Nery/DDD – Festival Dias da Dança, Festival Linhas de Fuga

LOCAL E DATA DE ESTREIA: Jardins do Bombarda, Lisboa, 6 de junho de 2025

FRANCESCA RAYNER

CEHUM – CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS DA UNIVERSIDADE DO MINHO

SINAIS DE CENA

SÉRIE III NÚMERO 5

JUNHO DE 2026

← *KING SIZE*, ENC. SÓNIA BAPTISTA, TEATRO NACIONAL D. MARIA II, TEATRO MUNICIPAL DE MATOSINHOS CONSTANTINO NERY/DDD – FESTIVAL DIAS DA DANÇA, FESTIVAL LINHAS DE FUGA, 2025 (SÓNIA BAPTISTA, CRISTA ALFAIATE, JOANA LEVI, MARIA ABRANTES), [F] FILIPE FERREIRA

Some performance events are difficult to put into words, either because they are ahead of critical language or, as in this case, because the atmosphere of the performance means that you had to have been present to fully grasp what took place. Such is the case with Sónia Baptista's *King Size* which, on the night I saw it, created such a special bond between performers and spectators that both seemed to be working together in an energetic loop to heighten the performance. This means that it is almost impossible to describe the performance without including audience reaction to it. It's quite rare to hear a theatre audience laughing out loud and I can only imagine how this overwhelmingly positive response impacted the four performers. For the audience, it was the pleasure of recognizing the tropes of masculinity parodied onstage and seeing them made ridiculous. For the performers, maybe a sense that their work was resonating in ways they had hoped but that could only be tested in front of a live audience.

The title of this review is a line taken from *King size* and gives a sense of what it was about. On the one hand, it challenged binaries of all kinds, particularly gender binaries, in order to celebrate the diversity of gender positionings. It validated those who do their gender differently, whether offstage in daily life as trans women or butch lesbians or both on and offstage as drag performers. It paid tribute in particular to the parodies of masculinity by drag kings who are less well-known and less visible than their drag queen sisters. While there are many performances in different media where men parody femininity, performances where women parody masculinity are less common. For this reason, perhaps, the audience was so responsive. On the other hand, the reversal of the word 'God' to 'Dog' indicates the performance's homage to the gender queer poodle rockers of the 1980's with their long hair and elaborate costumes and make up who were a consistent influence on the performance, but also the sustained critique of the role of organized religion in creating and maintaining repressive gender binaries. The centrality of the Bible as an arbiter of absolute truth was deconstructed as subject to multiple interpretations and the performance ended with a shower of stars falling onto a toy poodle as an offstage voice talked about wanting to construct a religion of their own.

If all this sounds important but possibly heavy going, it was far from it. Right from the text that begins the performance, a sort of Book of Genesis for the reversal of God to Dog, the prevailing mode of the performance was parody and the audience spent as much time laughing as reflecting critically, the men as well as the women. Parody is particularly effective in challenging gender norms and the kind of toxic masculinity that appears, unfortunately, to be on the increase, because these norms themselves are essentially absurd and ridiculous. More realistic or naturalistic approaches would give the norms an appearance of reality and stability they don't possess and would be counterproductive as a resource for performance because of this. *King size*'s parody of restrictive gender codes made the absurdity of normative constructions of masculinity absolutely clear through a series of interlinked sketches given coherence through the performance conceit of a boot camp around masculinity. Make up sessions designed to create perfect images of femininity formed an aural backdrop to the performers adding beards and moustaches to their performances of masculinity. Interviews with men about their ideal woman were repurposed through lip sync. Stuffing a turkey became... (well, take a guess!). Each of the four performers created an individual male persona using physicality, text and voice, mixing entertainment and critique. As a group, they formed an artistic and political ensemble that represented in practice the type of joyful communality in difference the performance aimed to celebrate.

King size is the final part of a trilogy around questions of gender and sexuality which began with a performance around the menopause (*Sweat, sweat, sweat*, 2023) and took in a performance about the stereotypes around queer female sexuality (*Dykes on ice*, 2024). *King size* shares with its predecessors the use of parody to deconstruct stereotypes that harm and kill through dehumanization and ignorance. Yet *King size* revealed a more developed sense of stagecraft than its predecessors. It created different scenic environments within the stage space, used stage objects effectively and sparingly, and treated costume and make up as layered rather than one-dimensional practices. Although the text was built around Sónia Baptista's trademark love of the possibilities of language to parody outworn conventions, there was less text in this performance and the points the performance wanted to make were conveyed through a variety of different performance texts; some physical, some visual, some vocal. This performance deserves to be seen more widely because of the topicality of its concerns and its skilled performances but also, as the delighted audience made clear throughout the performance, because it's just so much fun. It's worth waiting for the end for a truly memorable lip sync of some classic poodle rock.

CC BY NC ND

PARA UM REENCANTAMENTO DO MUNDO

RUI PINA COELHO

←↓ *LA DISTANCE*, DE TIAGO RODRIGUES, ENC. TIAGO RODRIGUES, FESTIVAL D'AVIGNON, 2025 (ALISON DECHAMPS, ADAMA DIOP), [F] CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE.

LA DISTANCE
[A DISTÂNCIA]

TEXTO E ENCENAÇÃO: Tiago Rodrigues

TRADUÇÃO PARA FRANCÊS: Thomas Resendes

TRADUÇÃO PARA INGLÊS: Daniel Hahn

INTERPRETAÇÃO: Alison Dechamps, Adama Diop

CENOGRAFIA: Fernando Ribeiro

FIGURINOS: José António Tenente **DESENHO DE LUZ:** Rui Monteiro

MÚSICA: Pedro Costa **COLABORAÇÃO ARTÍSTICA:** Sophie Bricaire

ASSISTENTE DE DIRECÇÃO: André Pato

PRODUÇÃO: Festival d'Avignon

LOCAL E DATA DE ESTREIA: L'Autre Scène du Grand Avignon, Vedène, 7 de Julho de 2025, durante o 79.º Festival d'Avignon, França

RUI PINA COELHO
CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (CET-FLUL)

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 5
JUNHO DE 2026

1.

Se confiarmos em Erika Fischer-Lichte, "[q]ualquer análise de espectáculo começa com uma pergunta específica. Essa pergunta pode surgir a partir do próprio espectáculo ou pode ser uma pergunta que a pesquisa traz para o espectáculo" (2014: 54). A pergunta que eu trago para esta análise (e que tenho transportado para as salas de espectáculo como espectador) é: nestes tempos de colapso, onde podemos nós ainda encontrar esperança para um reencantamento do mundo? A minha procura demorar-se-á, por ora, em dois espectáculos: *Morrer pelos passarinhos*, dos artistas Lígia Soares e Henrique Furtado Vieira (2024); e *La Distance*, de Tiago Rodrigues (2025). Olharei para estes espectáculos como tentativas de reencantar o mundo por meio da arte e de materializar um anseio utópico.

Em *Estética do performativo*, Erika Fischer-Lichte argumenta que tudo o que acontece numa performance pode ser descrito como um reencantamento repetido do mundo e uma transformação de todos os participantes (espectadores e intérpretes) no evento performativo. Para a teatróloga alemã, o conceito de reencantamento do mundo refere-se à maneira como o teatro e as performances ao vivo podem restaurar uma experiência sensível, concreta e transformadora da realidade: "o encantamento constitui-se a partir da auto-referencialidade, como libertação do esforço de compreensão, como revelação do 'próprio sentido' do homem e das coisas" (Fischer-Lichte, 2019: 448), escreve.

O espectáculo, oferecendo-se tanto como a própria vida como um "modelo de vida", desencadeado pela activação de um "circuito de retroacção autopoiético", permite criar os seus próprios quadros

LA DISTANCE, DE TIAGO RODRIGUES, ENC. TIAGO RODRIGUES, FESTIVAL D'AVIGNON, 2025
(ALISON DECHAMPS, ADAMA DIOP), [F] CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE.

referenciais e colocar os participantes no espectáculo (ou seja, actores e espectadores) num espaço liminar em que as fronteiras entre arte e vida, real e ficção, possível e impossível, simplesmente colapsam. (Quer dizer, quando corre bem, claro.) "Quando afirmei" – escreve Fischer-Lichte – "que a estética do performativo visa transpor fronteiras, referia-me ao facto de ela visar a transformação de fronteiras em limiares e, com isso, visar a arte da transição, da travessia de limites" (*ibidem*: 489). Este reencantamento ocorre, de acordo com Ficher-Lichte, quando a performance gera uma experiência estética intensa e imersiva, capaz de despertar nos participantes uma sensação de presença, transcendência e transformação. Contudo, este "estado" não é fácil nem imediato. Numa época de generalizada estetização da realidade do dia-a-dia, atingir um estado de liminaridade não é, sabemo-lo bem, tarefa fácil. Nem para espectadores nem para artistas. "Para que tal aconteça, é necessária uma perturbação (...) o desencadeamento de crises parece estar muito mais à altura de garantir esta experiência" (*ibidem*: 467), declara. Felizmente, no que à criação de condições para um reencantamento do mundo diz respeito, não temos tido escassez de crises.

Se em *Catarina e a beleza de matar fascistas*, Tiago Rodrigues já suscitava dúvidas genológicas quanto à natureza do que se apresentava em cena, se uma fantasia, uma distopia ou uma incursão na ficção científica, o seu trabalho mais recente aprofunda e intensifica essa ambiguidade. A acção dramática de *La Distance* [*A distância*] tem lugar no futuro, em 2077. A estrutura narrativa deste espectáculo é, de forma muito singela, uma troca epistolar entre um pai e uma filha. O pai, médico, está no planeta Terra, um planeta que em 2077 está irremissivelmente atolado em fenómenos climáticos extremos e conflitos políticos; a filha faz parte de um movimento de colonização do planeta Marte.

Pela troca de cartas, acompanhamos cerca de dois anos de vida das personagens e daquele processo-de-colonização-em-curso. Ficamos a saber: que os governantes que lideram esta colonização são de um regime totalitário; que para habitar Marte é preciso esquecer a Terra e que, para isso, a memória dos colonos é quimicamente apagada; que a filha ao saber-se grávida vai perdendo o entusiasmo por esse admirável-mundo-novo; e que a vida na Terra é cada vez mais difícil e perigosa. Mas ficamos também a saber que o pai resiste até ao limite; e que nunca perde a esperança de recuperar a filha. A sua principal arma de resistência é a memória, ou melhor, o apelo à memória.

O palco aparece como uma miniatura de um problema global. Na ficção encontrada por Rodrigues entrevê-se um mundo pós-apocalíptico, um regime totalitário, um tecno-capitalismo imperante, um deslaçar de relações humanas – e um desejo de apagar a memória da história terrena. Mas tudo isto é apresentado através de um micro-contexto: as saudades que um pai tem da filha.

Em cena, um palco giratório em permanente circulação permite fazer figurar a Terra – mais orgânica – e Marte – mais geométrico. O que sobra, parece-me, é um cenário de pura auto-referencialidade teatral. Apesar da narrativa de pulsão distópica ou de ficção científica, o que está a acontecer está – concretamente – a acontecer defronte do espectador. Não em Marte. Não num futuro longínquo.

Os figurinos parecem também assinalar uma espécie de amálgama de temporalidades. O figurino do pai evoca o de um burguês *soixante-huitard* — um casaco ligeiramente amarrotado, um *cardigan* de lã... Entretanto, a indumentária da filha sugere uma espécie de futurismo *new age*. Passado, presente e futuro coexistem no mesmo imaginário estético. O que daí resulta, parece-me, é uma espécie de confirmação

da profecia de Tchékhov: “Depois de nós, a humanidade viajará em balões, o corte dos casacos mudará, provavelmente será descoberto e desenvolvido um sexto sentido… mas a vida continuará a ser a mesma, uma vida dura, cheia de mistérios e de felicidade”, advertia Tusenbach em *As três irmãs*. Ontem, como hoje ou amanhã — agora, como no futuro — os pais amarão as suas filhas. E as filhas hão-de rebelar-se.

Não creio que a estrutura do espectáculo seja inocente. Trata-se de uma distorção do *Bürgerliche Trauerspiel*, ou seja, da Tragédia Burguesa, um género dramático popular no século XVIII durante o Iluminismo em que, predominantemente, a família é constituída pelo pai extremoso e pela filha virtuosa.[1] Rodrigues enxerta este género com as paixões exacerbadas, o *pathos* insuportável, a virtude marmórea – tudo roubado ao melodrama… Tudo a concorrer para que a experiência do espectador seja catártica, pungente e lacrimosa. Quando, na verdade, parece-me, o que o espectáculo inspira é que possamos fazer ainda alguma coisa sobre os fascismos em ascensão. Para aquele pai e para aquela filha, vítimas do colapso político e ambiental, em 2077, já é tarde demais. Talvez para nós ainda não seja.

[1] Tais como *Miss Sara Sampson* (1755) ou *Emília Galotti* (1722), de Lessing; ou *The London Merchant* (1731), de Lillo. Cf. Erika Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre*, trad. de Jo Riley (Londres e Nova Iorque: Routledge, 2002), pp. 155–161.

LA DISTANCE, DE TIAGO RODRIGUES, ENC. TIAGO RODRIGUES, FESTIVAL D'AVIGNON, 2025 → (ALISON DECHAMPS, ADAMA DIOP), [F] CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE.

↓ *MORRER PELOS PASSARINHOS*, DE LÍGIA SOARES E HENRIQUE FURTADO VIEIRA, 2023, [F] TATIANA LAGES.

MORRER PELOS PASSARINHOS

DIREÇÃO, CRIAÇÃO E PERFORMANCE: Lígia Soares, Henrique Furtado Vieira

A PARTIR DE UMA IDEIA ORIGINAL DE: Lígia Soares, Maria Jorge

DIRECÇÃO TÉCNICA E DESENHO DE LUZ: Hugo Coelho

COMPOSIÇÃO MUSICAL E SONOPLASTIA: João Lucas

PARTICIPAÇÃO PERFORMANCE (*Ode triunfal*): Iqbal Hossain

PARTICIPAÇÃO PERFORMANCE (Butôdadá): Participantes da oficina de criação

VÍDEO DURANTE A PERFORMANCE GODÔS: *O chão nas cidades*: Andrea Maciel

PRODUÇÃO: Romance – Associação Cultural

CO-PRODUÇÃO: Teatro-Cine Torres Vedras e FITEI / Teatro Municipal do Porto

LOCAL E DATA DE ESTREIA: TMP - Teatro Municipal do Porto - Rivoli, 23 de Maio de 2025, no âmbito do FITEI - Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica [estreia da versão completa, embora o espectáculo tenha sido ante-estreado em 2023, em Coimbra, no âmbito do Festival END - Encontro Novas Dramaturgias

2.

Carl Lavery (2018: 1), uma voz central nos estudos de eco-performance, lança-nos um desafio pertinente ao afirmar que "(...) se o teatro quiser contribuir para um futuro ambiental mais progressista, então incumbe a profissionais e investigadores reflectirem rigorosamente sobre o modo como o teatro opera enquanto *medium*, mantendo simultaneamente uma atitude vigilante relativamente à sua suposta eficácia". Deste modo, coloca-se a questão de saber como — ou mesmo se — podemos transportar a alegria do reencantamento do mundo para além do enquadramento da performance, estendendo-a a outros domínios das nossas vidas. Devemos aferir a necessidade do teatro pelo número de pessoas que consegue mobilizar em direcção a uma utopia partilhada, entendida como força orientadora para a reimaginação do sonho social? Ou será possível acolher a sugestão profundamente humana de Jill Dolan, segundo a qual o prazer de um gesto utópico em cena, ainda que não produza mudanças concretas no mundo, transforma inegavelmente aqueles que o experienciam?

A ideia de que ainda podemos fazer alguma coisa, descubro-a também no espectáculo *Morrer pelos passarinhos*, de Lígia Soares e Henrique Furtado Vieira. *Morrer pelos passarinhos* é uma colecção de pequenas performances – "rituais fúnebres", como os autores as denominam – que têm como objectivo "estudar, reproduzir, reinventar formas artísticas resultantes de sistemas em colapso e, com isso, criar uma colecção de performances baseada na relação histórica entre a crise e a emergência de diferentes vanguardas artísticas", conforme consta no *Dossiê de apresentação* (versão de Maio de 2024) do espectáculo.[2]

[2] Generosamente cedido pelos artistas.

MORRER PELOS PASSARINHOS, DE LÍGIA SOARES E HENRIQUE FURTADO VIEIRA, 2023, [F] TATIANA LAGES.

MORRER PELOS PASSARINHOS, DE LÍGIA SOARES E HENRIQUE FURTADO VIEIRA, 2023. [F] TATIANA LAGES. ↖ (LÍGIA SOARES E HENRIQUE FURTADO VIEIRA) ↑ (LÍGIA SOARES)

O espectáculo está em desenvolvimento desde 2023 e segue uma estrutura "acumulativa". Ou seja, novos "actos" são continuamente adicionados à estrutura principal da colecção. Até agora, *Morrer pelos passarinhos* foi apresentado em várias localidades – Coimbra (ante-estreia), Lisboa (estreia), Setúbal, Santa Maria da Feira, Carvoeiro, Ferragudo, Torres Vedras e Porto, entre outros locais. Em cada apresentação, novas "peças de arte performativa" são introduzidas – e, em cada localidade, Lígia Soares e Henrique Furtado Vieira trabalham com novos participantes numa oficina criativa, na qual reencenam as performances anteriores e criam outras. No site da Rumo do Fumo (a estrutura de produção), o projecto é descrito da seguinte forma:

Vários movimentos da vanguarda artística surgiram após momentos traumáticos da história, momentos em que a humanidade mostrou novos alcances para a sua capacidade autodestrutiva – as Grandes Guerras que se sucederam ou a Guerra Fria com a sua ameaça atómica. Hoje, anos 20 do século XXI, vivemos mais uma vez perante o "fim do mundo". Perante a derrocada iminente que estratégias podemos usar para combater a "impotência da nossa vontade consciente"? Se no século XX, a apologia da informação, tão necessária como consequente ao possível progresso civilizacional, era ainda a máxima que poderia salvar-nos e ao mundo de atos violentos, hoje sabemos que a nossa agressão ao planeta que habitamos nos está

MORRER PELOS PASSARINHOS, DE LÍGIA SOARES E HENRIQUE FURTADO VIEIRA, 2023, [F] TATIANA LAGES.

> já a ser fatal e, por alguma razão absolutamente extraordinária, vivemos com essa informação de uma forma consciente e passiva, perpetuando a nossa participação ativa na sua destruição. O projeto busca assim inspiração nos movimentos artísticos históricos que surgiram em resposta a períodos de crise, como o Dadaísmo, a dança expressionista e o teatro do absurdo, para enfrentar os desafios atuais, como a crise ambiental e o sentimento de impotência diante de sistemas globais complexos.[3]

[3] Ver em: https://www.orumodofumo.com/pt/projectos/morrer-pelos-passarinhos.

A premissa é, aparentemente, bastante simples: o pensamento artístico tem vindo a propor formas alternativas de viver que, de algum modo, temos ignorado. Assim, esta performance procura:

> encontrar formas de partilhar significativamente com o público o fim de um mundo conforme o fomos conhecendo e de lembrar a força de que em coletivo se pode expressar o não sentido, o ser humano dissecado pela desordem do mundo, expresso no seu luto, contrariando a naturalidade com que aceitamos a sua degeneração

– como se pode ler, novamente, no já referido *Dossiê de apresentação*. Essa afirmação torna-se ainda mais contundente quando percebemos que as experiências artísticas citadas por este espectáculo provêm sobretudo das margens artísticas negligenciadas ou das vanguardas – que raramente alcançaram o discurso dominante. Assim, cada performance estabelece um diálogo directo com uma obra histórica. A primeira performance – "Godôs" (#1) –, mais do que uma referência evidente a *À espera de Godot*, de Samuel Beckett (1953), remete para *Super Night Shot*, do colectivo Gob Squad[4] (2003). Em *Godôs*, os dois *performers* circulam pelo espaço do teatro abordando pessoas ao acaso, convidando-as a subirem ao palco e a esperarem, por e com o público, num palco vazio. Para tentar convencer os desconhecidos a entrarem em palco, cada performer, um de cada vez, recorre a argumentos que variam entre a necessidade de confiar, a urgência de largar o controlo ou o absurdo da velocidade das nossas vidas. Às vezes conseguem convencer alguém a subir ao palco vazio diante da plateia – outras vezes não. Umas vezes mostram aos transeuntes um vídeo no Youtube com a performance *Looking Up*, de Francis Alÿs. Outras não. O público, sentado diante do palco vazio, acompanha todas as entrevistas por meio de projecções em tempo real, num grande ecrã.

[4] No site do colectivo Gob Squad, *Super Night Shot*, em digressão desde 2003, é descrito da seguinte forma: "Um filme multi-ecrã no qual a cidade se transforma num cenário cinematográfico para uma missão fantástica. *Super Night Shot* é uma jornada mágica pelas ruas noturnas de uma cidade não muito distante. Repleto de surpresas inesperadas, o público torna-se co-protagonista de um filme que celebra encontros não planeados com desconhecidos e se delicia com a aleatoriedade da existência urbana. Ao mesmo tempo cómico e comovente, *Super Night Shot* procura elevar a banalidade do quotidiano ao glamour e brilho de um grande sucesso de bilheteira. É um espetáculo completamente imprevisível que transforma o quotidiano em algo épico e brinca com a percepção do que é familiar. Tudo pode acontecer – e geralmente acontece…"

Em "Bocas" (#2), os dois performers, completamente nus, dialogam por meio de dois *smartphones* posicionados à frente das suas bocas, numa citação do poeta e performer francês Charles Pennequin (n. 1965).[5] Lígia Soares e Henrique Furtado Vieira reduzem o diálogo e a ideia de proximidade ao seu mínimo. A performance gira em torno da apatia: tédio, Netflix, procrastinação, hedonismo e ausência de envolvimento social são os principais temas abordados.

Em "Apóstrof'apocalipse" (#3), o público é tratado como gado e conduzido para uma sala escura. Uma vez lá dentro, vários eventos sonoros alternam entre diferentes experiências auditivas – sons de gado e chocalhos, máquinas de mineração, tsunamis e explosões de guerra –, mergulhando os espectadores na escuridão. Esses momentos são entrelaçados com *karaokes* poéticos, que convidam o público a falar em uníssono. Esses *karaokes* assumem a forma de poemas sonoros, onde a linguagem fragmentada converge, de maneira lúdica e vertiginosa. Os temas centrais são o trabalho, o capitalismo e as injustiças sociais, tendo como principais inspirações a obra dos dadaístas Tristan Tzara (1896-1963) e Gherasim Luca (1913-1994). A performance termina com uma paisagem sonora composta por gritos, lamentos, tédio, tosses e choros, criada por João Lucas e interpretada pelos participantes da oficina criativa.

Em "Butôdada" (#4), partindo de títulos de notícias de jornal alarmantes e de artigos científicos, os participantes da oficina criativa mimam e/ou dançam ameaças contemporâneas tais como a solidão

[5] Pennequin é frequentemente associado à poesia de vanguarda francesa contemporânea, sendo conhecido pela sua abordagem experimental e performativa da linguagem, onde mistura poesia, prosa e som, explorando temas como a linguagem, a identidade e os absurdos do quotidiano.

MORRER PELOS PASSARINHOS, DE LÍGIA SOARES E HENRIQUE FURTADO VIEIRA, 2025 [F] ALÍPIO PADILHA.

urbana, o aquecimento global, políticas de direita, perigos da Inteligência Artificial, saúde mental, (falta de) igualdade de género, entre outras. Actuando individualmente, os *performers* são apresentados como obras de arte vivas, cada um em seu próprio espaço/cápsula/ /gaiola. A coreografia segue princípios inspirados na dança Butoh e no Dadaísmo, combinando intensidade expressiva com rupturas formais, explorando o corpo na sua fragilidade, desconforto e resistência. Os espectadores circulam livremente pela sala e podem aproximar-se de cada *performer* no seu solo improvisado. Junto à área onde cada um actua — fixada na parede ou pousada no chão — encontra-se uma placa com a frase que esse *performer* "interpreta".

"Ode Triunfal" (#5), título que evoca o poema de Álvaro de Campos, é interpretada pelo vendedor ambulante Iqbal Hossain. A performance decorre num espaço público ao ar livre, centrando-se num workshop orientado por Iqbal Hossain, um imigrante bengali em Lisboa que vende roupa e brinquedos nas ruas da cidade. No workshop, Iqbal ensina os espectadores a lançarem brinquedos voadores luminosos para o céu. Apresenta-se, distribui os brinquedos e ensina quais as melhores técnicas para os atirar, partilhando dicas práticas a par de reflexões poéticas e políticas sobre o vôo, o trabalho e a travessia de fronteiras. À medida que a performance se aproxima do fim, os espectadores são convidados a lançar os seus brinquedos ao som do hino da selecção nacional de críquete para o Mundial de 2024. Este momento final, marcado pela música e por um gesto partilhado de libertação, procura criar um sentimento de união e celebração, encerrando a performance com algum optimismo. Durante o intervalo ("Prova de Insetos", #6), o público é convidado a comer insectos secos (grilos, gafanhotos...). A exploração incessante do planeta e a sua sobrepopulação são o comentário implícito.

O título desta insólita colecção de performances contém, creio, uma chave para algum entendimento do gesto destes artistas. Os "passarinhos" do título podem ser facilmente vistos como os artistas que têm criado formas de sonhos colectivos – e que agora enfrentam a extinção. Mas são também a natureza – frágil e aviária – pela qual vale a pena morrer.

La Distance e *Morrer pelos passarinhos*, creio, são duas maneiras inteligentes e perspicazes de discutir a relevância da arte na reformulação do sonho social. Exibem uma esperança ingénua no teatro e na arte? Sim, exibem. Têm um tom moralista? Sim, aqui e ali. Vão impedir o degelo das calotas polares? Não, não creio que vão. Mas, para mim, trata-se de espectáculos carregados de esperança. Neles, o mundo serve de paisagem para a criação artística, entendida como uma possível ferramenta para escapar ao anunciado fim do mundo. Como se na história do teatro e do espectáculo estivessem escondidas as ferramentas da imaginação que nos poderão ajudar a re-imaginar o mundo e que nos poderão encaminhar para o reencantamento do mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DOLAN, Jill (2005), *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*, Ann Arbor, MI, University of Michigan.

FISCHER-LICHTE, Erika (2014), "Performance Analysis", *in The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, Londres e Nova Iorque, Routledge, 49–70.

FISCHER-LICHTE, Erika (2019 [2004]), *A estética do performativo*, trad. Manuela Gomes, Lisboa, Orfeu Negro.

LAVERY, Carl, ed. (2021 [2018]), *Performance and Ecology: What Can Theatre Do?*, Londres e Nova Iorque, Routledge.

CC BY NC ND

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 5
JUNHO DE 2026

LEITURAS
BOOK REVIEWS

RUI PINA COELHO
MARIA JOÃO BRILHANTE
ANA ISABEL VASCONCELOS
MICHAEL GREER
HELENA SIMÕES
ANDRELISE GAUTERIO SANTORUM
MARTA BRITES ROSA
ALEXANDRA MARINHO DE OLIVEIRA
DAVID ANTUNES
FRANCESCA RAYNER

A CRÍTICA DE TEATRO DE MARIA HELENA SERÔDIO NA REVISTA *SINAIS DE CENA*[1]

RUI PINA COELHO

CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS
DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (CET-FLUL)

Articular historicamente o passado
Não significa reconhecê-lo "tal como ele foi".
Significa apoderarmo-nos de uma recordação (...)
Walter Benjamin *apud* Manuel Gusmão,
"Prefácio a um livro de teoria da história" (2018)

[1] Tenho guardado no computador, desde 2017, um documento em branco, desde o momento em que Sebastiana Fadda e Maria João Almeida me encomendaram um texto para o volume *Rastos luminosos em palcos do tempo: Homenagem a Maria Helena Serôdio* (2018). Nunca consegui verdadeiramente iniciá-lo. Tentei muitas vezes; outras tantas apaguei tudo. Esta é mais uma tentativa tímida, e receio que seja também insuficiente. Fazem-me muita falta os conselhos, a leitura atenta e, sobretudo, o encorajamento constante da Maria Helena. Faz-me muita falta a Maria Helena.

Para mim, o texto mais bonito que a Maria Helena escreveu foi publicado na revista *Sinais de Cena*, número 17, em junho de 2012, com o título "Vozes ampliadas / vidas diminuídas: Uma geração ofendida", para a secção "Passos em volta". Era uma crítica – a melhor que tive, em adjetivação, espessura e cumplicidade – ao espectáculo *Já passaram quantos anos, perguntou ele*, encenado pelo Gonçalo Amorim, para o TEP – Teatro Experimental do Porto, estreado em novembro de 2011: a minha primeira peça longa. Conhecia bem a frontalidade e verticalidade (e também a alegria e o entusiasmo) com que a Maria Helena discutia espetáculos. Saber que emprestaria o seu olhar e espírito crítico a um espetáculo "meu" era motivo de incontida vaidade. Foi com excitação que li que, para a Maria Helena, o meu texto era uma "declaração politicamente comprometida" (Serôdio, 2012: 109) e que o espetáculo "marcou um importante tempo do teatro para os dias de hoje" (*ibidem*). Ainda que eu atribua alguma da sua generosidade analítica à estima que sei que me tem, ler aquelas palavras foi muito importante para um aprendiz de escritor de coisas para teatro que era (e sou).

Não obstante aquelas três páginas terem para a minha biografia uma importância desmedida, sei bem que no conjunto dos trabalhos de Maria Helena Serôdio como crítica na *Sinais de Cena* esse texto não passa de uma breve nota de rodapé. Tal relativização torna-se bastante evidente se tomarmos em consideração o papel absolutamente central que Maria Helena Serôdio desempenhou na revista, da qual foi cofundadora (com Carlos Porto, Luiz Francisco Rebello e Paulo Eduardo Carvalho) e diretora desde a sua criação, em 2004, até 2014 – período posteriormente designado como "Série I". Assim, durante esse período, MHS foi responsável pela definição da linha editorial, científica e crítica desta revista, afirmando-a como um espaço de reflexão rigorosa sobre o teatro e as artes performativas em Portugal, articulando investigação académica, crítica de teatro e memória da cultura. Para além da coordenação global dos conteúdos, assinou todos os editoriais, publicou vários ensaios que foram acompanhando a evolução da paisagem teatral portuguesa e internacional, abordando questões como a função da crítica, as políticas culturais, a história do teatro e as condições de produção artística. Analisou espetáculos, recenseou livros de e sobre teatro, traduziu ensaios, encomendou artigos, entrevistou artistas, reviu textos... Mesmo após o termo da sua direção, continuou a colaborar pontualmente, testemunhando a continuidade do seu vínculo à publicação e ao projeto crítico que fundou.

A *Sinais de Cena* é uma revista resultante de uma parceria institucional entre o Centro de Estudos de Teatro (CET) da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e a Associação Portuguesa de Críticos de Teatro (APCT). Trata-se, atualmente, da publicação periódica especializada em artes performativas mais longeva em Portugal, encontrando-se presentemente na sua terceira série. No seu primeiro editorial, Maria Helena Serôdio apresentava a criação da revista como uma resposta a uma evidente lacuna no panorama cultural português: a ausência de um espaço consistente, informado e independente para a reflexão crítica sobre o teatro e as artes performativas. Sublinhava a necessidade de articular investigação académica, crítica jornalística e memória histórica, defendendo uma abordagem plural que acompanhasse a diversidade de práticas cénicas contemporâneas. Visava-se, pois, criar:

> (...) um espaço de documentação, debate, análise e avaliação do que no campo do teatro – e de outras artes performativas – se vem praticando nas suas múltiplas vertentes criativas, tanto em Portugal (seu vértice maior de interesse e preocupação), como no resto do mundo (onde possamos ir, ou de onde possamos receber colaborações relevantes). (Serôdio, 2004a: 9)

Afirmava-se a revista como um lugar de encontro entre investigadores, críticos, artistas e público interessado, comprometido com a análise rigorosa dos espetáculos, a contextualização das políticas culturais e a preservação do património teatral. O editorial estabelecia ainda os princípios que viriam a orientar (e ainda orientam) a publicação: a regularidade, a exigência intelectual, a abertura a perspetivas nacionais e internacionais e o diálogo entre a teoria e prática – e assumia a ambição de contribuir para o desenvolvimento de uma esfera pública informada sobre o teatro em Portugal, valorizando simultaneamente a sua dimensão artística, social e política.

> A razão maior de um lançamento como este decorre, em primeiro lugar, da verificação de uma acelerada redução do espaço dedicado ao teatro nos meios de comunicação, o que constitui uma das razões para que a visibilidade desta forma artística fique quase só entregue aos cartazes (ou *spots*) publicitários, a entrevistas de ocasião e a algumas breves notas avaliativas dos poucos críticos de teatro que ainda perduram em alguns jornais. (Serôdio, 2004a: 9)

A crítica de teatro assume, dentro do corpus de obra de Maria Helena Serôdio uma superlativa importância. Foi crítica de teatro do jornal *O Diário*, até ao seu encerramento em 1990; colaborou com várias publicações especializadas, com destaque para a *Vértice*, mas também com muitas outras; perorou em inúmeros congressos e encontros científicos sobre teatro; lecionou, na sua FLUL, durante anos, a unidade curricular de Análise de Espetáculos, nos três ciclos de estudos universitários... Será esforço espúrio – que não vou sequer ensaiar – sumariar todas as milhentas contribuições de MHS para o campo da análise de espetáculos em Portugal. Ainda assim, talvez um dos textos onde melhor deixa escrito algumas considerações sobre a prática da análise de espetáculos tenha sido o capítulo dois da terceira parte da obra *William Shakespeare: A sedução dos sentidos* (Cosmos, 1996), intitulado "Para a leitura de um espectáculo" (páginas 247 a 268), onde afirma taxativamente que "um dos aspectos mais interessantes que podem assumir os Estudos de Teatro é o da análise do espectáculo" (Serôdio, 1996: 248).

> Passaria a enunciar algumas das formas de definição do objecto de análise – o espectáculo de teatro – definindo e problematizando alguns conceitos básicos, e elaborando um conjunto de questões que possam funcionar como itinerário de reflexão, sem pretender com isto esgotar as possibilidades críticas e teóricas deste procedimento heurístico. Todavia, para evitar a sedução de começar pelo literário, proponho que o percurso reflexivo acompanhe o acto de aproximação física do espectador à sala onde ele se realiza, e siga depois a sua atenção ao desenrolar do espectáculo. (*ibidem*: 249)

Neste – muito citado – curto texto, Maria Helena Serôdio apresenta uma proposta metodológica para a análise do fenómeno teatral centrada na experiência concreta do espectador, defendendo que o processo começa antes mesmo do início da representação, acompanhando o seu percurso físico e percetivo, da configuração das suas expectativas até à chegada ao espaço teatral. A atenção incide, assim, sobre a materialidade do acontecimento cénico – arquitetura da sala, relação palco-plateia, dispositivos cénicos, iluminação, sonoridade, corpo e voz dos atores, ritmo e convenções de representação – entendidos como um sistema complexo de signos que produz sentido na sua articulação dinâmica. A hermenêutica que preconiza – e que lhe denuncia a cumplicidade geracional, sentindo-se de perto a presença de Terry Eagleton (1984), Erika-Fischer Lichte (1992) ou Patrice Pavis (1996) – insere-se numa perspetiva próxima da semiologia do teatro e da estética da receção, onde se sublinha o papel ativo do espectador

na construção de significado e a natureza efémera e multissensorial do espetáculo. Com efeito, a leitura que Maria Helena propunha neste texto implicava observar não apenas o que é representado, mas como se organiza a experiência percetiva ao longo do tempo, incluindo as reações do público e as formas de atenção que se mobilizam durante a apresentação de um espetáculo de artes performativas.

> Entendido desta forma o funcionamento do signo em teatro, compreende-se que a cena se institui, de facto, como uma zona de convenção aceite (referida à "competência teatral"), e reenvia para universos múltiplos de referencialidade. Em primeiro lugar, evoca um lugar/tempo em que se inscreve a acção teatral ou dramática, actualizando (ou confrontando-se com) o universo virtual criado no texto literário. Em segundo lugar, remete para a contemporaneidade em que decorre o espectáculo, por se servir de materiais ou conformar espaços relacionáveis (ou identificáveis) com o tempo presente dos espectadores (ainda que seja para declarar a referência ao passado que se pode identificar em cena). Em terceiro lugar, apela também para a própria sala e convenções teatrais que a configuram (num processo de auto-reflexividade), quer para as confirmar, quer para as transgredir. (Serôdio, 1996: 252)

Ou, sumariando de forma mais epigráfica: "Na relação que estabelece com o facto artístico, o crítico funda o seu discurso na historicidade própria do seu fazer teatral, bem como na condição específica do seu saber, poder e sentir" (Serôdio, 1996: 275). Mais tarde, em dezembro de 2007, numa belíssima entrevista concedida a Andreia Bento e a Joana Frazão para *Revista Artistas Unidos* (n.º 20), MHS acrescentará à pulsão analítica do crítico a paixão (a paixão por tudo aquilo que é bom e belo que tão bem caracteriza a Maria Helena!).

> O crítico tem de ter uma paixão, e a sua paixão deve ser uma paixão estética. Mas penso que deve ter a maleabilidade suficiente para, mesmo encontrando uma realidade cultural e estética diferente, perceber os aspectos interessantes e sobre os quais pode chamar a atenção. Não me parece que a subjectividade seja necessariamente um erro – é, a meu ver, uma inevitabilidade, que mais vale assumir do que fingir que não existe… (Serôdio, 2007a: 38)

O eco baudelairiano é óbvio[2]: "para ter razão de ser, a crítica deve ser parcial, apaixonada, política" (Baudelaire, 1992: 79), escrevia em 1868 o poeta francês. Mas talvez seja Maria João Brilhante – que tão bem conhece a Maria Helena – quem melhor encontra *le mot juste* para descrever MHS como crítica de teatro:

> O crítico apaixonado espera tudo do objecto que ama e sente-se traído quando a sua expectativa de continuar a receber resposta ao seu amor é defraudada. A relação longa com uma companhia, um actor ou actriz, um dramaturgo, assenta nessa ligação tácita de amor, adoração, admiração que leva o crítico a procurar manter acesa a paixão. Talvez seja assim, mas voltando atrás, talvez seja

[2] Sobre a crítica, afirmou Charles Baudelaire: "Creio sinceramente que a melhor crítica é a que é divertida e poética; não aquela, fria e algébrica, que, sob o pretexto de tudo explicar, não tem nem ódio nem amor e se despoja voluntariamente de toda a espécie de temperamento; mas – sendo um belo quadro a natureza refletida por um artista – aquela que será esse quadro refletido por um espírito inteligente e sensível. Assim, o melhor comentário a um quadro poderá ser um soneto ou uma elegia. Mas este género de crítica destina-se às coletâneas de poesia e aos leitores poéticos. Quanto à crítica propriamente dita, espero que os filósofos compreendam o que vou dizer: para ser justa, isto é, para ter razão de ser, a crítica deve ser parcial, apaixonada, política, isto é, situada num ponto de vista exclusivo, mas num ponto de vista que abra o maior número possível de horizontes", Charles Baudelaire, "À quoi bon la Critique?", *Critique d'art, suivi de Critique musicale*. Edição fixada por Claude Pichois. Apresentação de Claire Brunet (Paris: Folio Essais, 1992 [1868]), pp. 77–79.

> uma outra coisa. O crítico ama a incerteza do seu amor, cada crítica é uma oportunidade de o declarar vivo. (Brilhante, 2018: 195)

Na já citada entrevista, MHS vai sistematizar uma tímida porção do que vinha discutindo em sala de aula sobre crítica de teatro com os seus alunos e alunas sobre a estrutura de uma crítica de teatro. Assim, para a escrita de um texto crítico sobre espetáculos propõe a adoção de três operações: 1) a descrição; 2) a narração; e 3) a avaliação.

> Relativamente ao próprio texto crítico, penso que deve ter três componentes: a descrição, ou seja, tem que se dizer a quem nos lê do que é que estamos a falar e como é que esse objecto se nos propôs; deve ter um elemento de narração porque penso que toda a escrita tem que ter uma coesão (falo de narração não no sentido de contar a história da peça, mas de haver uma lógica de argumentação, de relação causa-efeito, de se ir explicando e justificando o que se vai dizendo); por último, a crítica tem que ter uma componente de avaliação, sempre justificada. (Serôdio, 2007a: 28)

A somar ao rigor analítico e à paixão pela coisa teatral, para caracterizar a escrita para teatro de Maria Helena ter-se-á de juntar a sua inquebrável ética, a sua atenção exigente e generosa ao trabalho artístico, assente na convicção de que a crítica deve ser simultaneamente justa, responsável e comprometida com a vida cultural e cívica.

> Agora, o crítico deve ter uma grande honestidade, evitando o tipo de crítica que diz que fulano de tal é "desonesto" nos seus espectáculos, sem invocar razões que justifiquem essa afirmação. Acho que devia imediatamente cair qualquer coisa em cima da cabeça do crítico, não se pode dizer uma coisa destas sem se explicar porque é que se introduz um conceito como este na discussão. (Serôdio, 2007a: 195)

ooo

Neste pequeno texto tenciono dar conta, sobretudo, das suas análises de espetáculos e do seu papel como crítica de teatro nas páginas da revista *Sinais de Cena*. Será importante recordar, de modo prefacial, que durante este período MHS foi presidente da APCT – Associação Portuguesa de Críticos de Teatro e muito ativa na AICT – Associação Internacional de Críticos de Teatro, assumindo nesta importante agremiação internacional várias funções, desde logo a posição de "editor-in-chief" na revista *Critical Stages / Scènes critiques*, publicação oficial da AICT. Foi também membro do Comité Executivo dessa associação, participando em numerosos congressos, júris e outras iniciativas de cooperação internacional. Através dessas intervenções, contribuiu para a circulação transnacional do pensamento crítico português e para o diálogo entre diferentes tradições de crítica teatral, reforçando a visibilidade internacional do teatro português e das suas instituições. Aliás, dessa extraordinária rede de cumplicidades eletivas muito beneficiaram a revista e os seus leitores, pois os mais distintos nomes do pensamento teatral iam publicando amiúde na "revista da Maria Helena": Patrice Pavis, Béatrice Piccon-Vallin, Georges Banu, Erika-Ficher Lichte, Marvin Carlson, Ian Herbert, David Edgar, Aleks Sierz…

Nos vinte e dois números em que colaborou como autora na revista *Sinais de Cena*, Maria Helena Serôdio publicou onze críticas de teatro (estou a excluir, portanto, os vários textos que justificavam a atribuição do Prémios da Crítica, publicados invariavelmente nos números ímpares – os de junho –, na secção "dossiê temático"; e os poucos ensaios sobre as suas experiências de espectadora no estrangeiro, publicadas na secção "Notícias de fora").

Assim, para a secção "Passos em Volta", que reúne as análises a espetáculos, MHS, para além do espetáculo citado no início deste texto,

escreveu sobre alguns dos artistas que mais frequentemente lhe instigavam reflexão crítica. Assim, escreveu sobre *Escravo doutros*, de Luís Castro (Karnart), guardando "a memória de um corpo exibido sem arrogância, com um compromisso afectivo grande e uma vontade de esconjurar ansiedades e medos" (Serôdio, 2005a: 97); sobre *Todos os que caem*, a partir da peça radiofónica de Samuel Beckett *All that Fall*, encenado por João Mota e protagonizado por Maria do Céu Guerra e Carlos Paulo, para a Comuna: "uma brilhante recriação do universo dramático de Beckett (Serôdio, 2006b: 100); sobre o *Hamlet* de Diogo Infante, também encenado por João Mota, numa coprodução entre o Teatro Maria Matos e a Comuna: "uma composição memorável e a consequência mais produtiva do encontro entre um encenador (que tem ainda muito para dar) e de um actor que, no seu valor artístico, consegue conjugar o ensinamento da geração anterior à sua com a energia e criatividade de uma nova geração" (Serôdio, 2007c: 105); sobre *Pax Romana*, de Nuno Pino Custódio, escreveu: "[o] que mais impressiona neste espectáculo é a extraordinária integração de todos os seus elementos para a criação de um objecto artístico exigente na qualidade e, ao mesmo tempo, de uma notável comunicabilidade" (Serôdio, 2008: 90); sobre *Peepshow nos Alpes*, de Markus Köbeli, encenado por Luís Varela para o Teatro da Rainha: "um espectáculo em que a simplicidade da sua formação cénica alongava e expunha, com diagnóstico certeiro, este viver da nossa contemporânea idade" (Serôdio, 2010: 79); e sobre *O senhor Puntila e o seu criado Matti*, de Bertolt Brecht, encenado por João Lourenço e protagonizado por Miguel Guilherme e Sérgio Praia, sublinhando que "[em] tempo de sombrio recrudescimento do desemprego, da desarticulação de mecanismos de apoio social, da visível dominação do capital financeiro especulativo (que obriga a que todos paguemos os erros e jogos a que o sector bancário se entregou), é bom voltar às interrogações brechtianas. Que aqui ressurgem com um ebuliente sabor teatral, conjugando o riso e a nostalgia, a inteligência e a emoção, a arte e a vida, e que bem podem ajudar a desfazer dúvidas quanto à actualidade de Brecht" (Serôdio, 2010a: 101). Mas a companhia sobre a qual mais escreveu foi, sem dúvida, a "sua" Cornucópia.

Sobre as suas críticas ao Teatro O Bando, escreverá Idalina Conde (1994: 43) que a escrita de MHS "distingue-se na complexidade e extensividade que investe na leitura dos espectáculos (...) e abre caminho à semiologização do discurso, representando o núcleo duro de uma crítica de ensaio de referência erudita". Isto é dito em relação ao que Maria Helena escreveu sobre O Bando (em várias publicações). Mas seria mais do que justo aplicar esta leitura ao que MHS fez para todo o teatro da sua geração. E talvez não haja companhia que tenha merecido mais atenção da Maria Helena do que o Teatro da Cornucópia.

A sua paixão por esta companhia é, desde logo, denunciada na extraordinária "biografia" artística que dedicou a um dos fundadores e diretor artístico da Cornucópia – *Questionar apaixonadamente: o teatro na vida de Luís Miguel Cintra* (Cotovia, 2001). Na *Sinais de Cena*, MHS analisou criticamente quatro espetáculos da Cornucópia: *A família Schroffenstein* (2004); *Um homem é um homem* (2005); *A tragédia de Júlio César* (2007); e *A tempestade* (2009). Estas críticas de teatro revelam um tipo de escrita que se afasta claramente do registo impressionista ou meramente jornalístico, aproximando-se antes de uma crítica hermenêutica, historicamente informada e centrada na análise do espetáculo enquanto uma construção artística complexa. Maria Helena Serôdio não se limita a emitir juízos de gosto: procura contextualizar as obras e as encenações no interior de uma tradição teatral, literária e cultural mais ampla, convocando frequentemente referências históricas, teóricas e estéticas que iluminam as opções cénicas e dramatúrgicas apresentadas nos espetáculos. Assim, por norma, um espetáculo é lido por MHS simultaneamente como uma

interpretação/interpelação de um texto, bem como um objeto artístico emancipado e como um momento numa contínua história da prática teatral. Por exemplo, ao discutir a encenação de *A tragédia de Júlio César*, de Shakespeare, MHS relembra leituras políticas da peça ao longo do tempo e sublinha a sua dimensão como um "poderoso drama político" (2007c: 84), demonstrando como a crítica ultrapassa a descrição do evento teatral para interrogar as suas implicações culturais e ideológicas.

Outro traço dominante da escrita sobre espetáculos de MHS é a sua atenção minuciosa aos elementos concretos da cena (cenografia, figurinos, iluminação, interpretação, dispositivos espaciais e sonoros) analisados como sistemas de significação. A descrição é detalhada, mas raramente neutra: serve para evidenciar a forma como a encenação constrói sentido. Assim, a cenografia pode ser apresentada como uma "moldura assimétrica" (2004b: 91) que organiza visualmente a ação, ou como um dispositivo que dialoga com os "preceitos" do teatro épico brechtiano (2005b: 97). Esta abordagem revela uma crítica profundamente dramatúrgica, interessada nos modos de produção do espetáculo e nas relações entre texto, encenação e receção.

A adjetivação desempenha um papel central nesse processo analítico. Não se trata de ornamento retórico nem de entusiasmo gratuito, mas de uma linguagem qualificativa precisa que procura nomear ligeiras nuances percetivas. Encontram-se adjetivos que especificam qualidades formais – "interessantíssima solução teatral" (2004b: 90) –, efeitos cénicos – "imagem enigmática de sentido simbólico" (2007b: 86) – ou impactos expressivos ("assombrosa explosão cómica" (2005b: 97). Frequentemente, a adjetivação assume também um carácter historicista, recorrendo a categorias como trágico, romântico, épico, irónico ou melodramático, o que denuncia a inscrição da análise num horizonte teórico diacrónico. Ao mesmo tempo, surgem frequentemente formulações de forte poder imagético, capazes de traduzir visual e sensorialmente a experiência teatral, aproximando a escrita crítica de um registo (*quasi*) literário.

Apesar da densidade analítica, estas críticas mantêm um posicionamento claro face ao objeto avaliado. Quando MHS discorda de uma opção cénica ou de uma interpretação, fá-lo de forma argumentada, fundamentando o juízo nas exigências do texto, na coerência do espetáculo ou na eficácia teatral. O tom é invariavelmente exigente sem nunca ser hostil; mas sempre crítico e cúmplice.

No seu conjunto, estas críticas configuram um modelo de escrita ensaística especializada, situada entre o discurso académico e o espaço público culto e comprometido, um lugar que Maria Helena Serôdio ocupou sempre com salutar brio. Funcionam simultaneamente como interpretação, avaliação e documentação de um momento da história do teatro em Portugal, contribuindo para a preservação da nossa memória cultural e para a reflexão sobre o teatro enquanto forma de expressão artística, historicamente circunscrita e reveladora das forças coletivas em movimento em cada momento histórico. Por isso, para melhor percebermos os caminhos que o teatro foi trilhando em Portugal, os textos de Maria Helena Serôdio são incontornáveis.

Para mim, estes textos configuram sobretudo um mapa afetivo de um período de aprendizagem e de partilha muito intenso, onde a memória destes espetáculo se mistura com as discussões deles com a Maria Helena e com o trabalho de edição em torno dos textos sobre eles que fomos publicando na *Sinais de Cena*. Com isto, não procuro articular historicamente o passado para o reconstituir como uma realidade fixa, "tal como ele foi", para usar a formulação de Walter Benjamin, mas quero antes apoderar-me de uma recordação significativa, capaz de continuar a iluminar o (meu) presente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDELAIRE, Charles (1992), "À quoi bon la Critique?", *Critique d'art, suivi de Critique musicale*. Edição fixada por Claude Pichois. Apresentação de Claire Brunet. Paris: Folio Essais [1868], pp. 77–79.

BRILHANTE, Maria João (2018), "Apologia do crítico apaixonado", in Sebastiana Fadda / Maria João Almeida (org.), *Rastos luminosos em rastos do tempo: homenagem a Maria Helena Serôdio*, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro, pp. 187–196.

CONDE, Idalina (1994), "O Bando na(s) crítica(s): singularidade e percurso", *in Monografia de um grupo de teatro no seu vigésimo aniversário*, Setúbal, O Bando, pp. 37–87.

EAGLETON, Terry (2005), *The Function of Criticism*, London and New York, Verso [1984].

FADDA, Sebastiana / Maria João Almeida (org.) (2021), *Obras de Maria Helena Serôdio. Teatro em Portugal: Ver como quem repara*. Ensaios e balanços. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro (FLUL).

FISCHER-LICHTE, Erika (1992), *The Semiotics of Theatre*, trad. Jeremy Gaines and Doris L. Jones. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

PAVIS, Patrice (1996), *L'analyse des spectacles: théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*. Paris: Nathan.

SERÔDIO, Maria Helena, org. (1990), *O teatro e a interpelação do real / Theatre: a dialogue with reality / Théâtre et interpellation du réel*, Lisboa, Edições Colibri / APCT – Associação Portuguesa de Críticos de Teatro.

SERÔDIO, Maria Helena (1996), "Para a leitura de um espectáculo", *in William Shakespeare: a sedução dos sentidos*, Lisboa, Edições Cosmos, pp. 247–268.

— (2001a), *Questionar apaixonadamente: O teatro na vida de Luís Miguel Cintra*. Lisboa: Cotovia.

— (2001b), "Words framing images / Variations on theatre criticism", *in* Sanja Nikčević (ed.). *Theatre criticism today / Pula 1998, Pula 1999, Zagreb 2000 / A selection of papers from three years of International Theatre Forum in Croatia*, Zagreb, Croatian Centre of ITI-UNESCO, pp. 160–169.

— (2004a), "Este (primeiro) Número", *Sinais de Cena*, n.º 1 (junho), pp. 9–10.

— (2004b), "Em cena no Teatro do Bairro Alto: A família Schroffenstein", *Sinais de Cena*, n.º 1 (junho), pp. 90–92.

— (2005a), "Um jardim zoológico que não é de cristal", *Sinais de Cena*, n.º 2 (junho), pp. 95–97.

— (2005b), "Anatomia da desumanização", *Sinais de Cena*, n.º 4 (dezembro), pp. 94–98.

— (2006a), "Modalidades interpeladoras do fazer crítico", *Sinais de Cena*, n.º 6 (dezembro), pp.7–8.

— (2006b), "A esfuziante – ainda que velada – forma do som", *Sinais de Cena*, n.º 6 (dezembro), pp. 98–100.

— (2007a), "Mas o teatro é uma coisa que está ali, e isso merece ser pensado". Conversa com Maria Helena Serôdio realizada com Andreia Bento e Joana Frazão. *Revista Artistas Unidos*, n.º 20, dezembro, pp. 35–39.

— (2007b), "Uma perturbadora encenação da história", *Sinais de Cena*, n.º 7 (junho), pp. 84–87.

— (2007c), "Um Hamlet memorável", *Sinais de Cena*, n.º 8 (dezembro), pp. 102–105.

— (2008), "Paz e guerra com humor crítico", *Sinais de Cena*, n.º 9 (junho), pp. 90–91.

— (2009), "O sortilégio da arte: Tempestade no Bairro Alto", *Sinais de Cena*, n.º 11 (junho), pp. 93–96.

— (2010a), "Em Kleinseelen cantam-se tirolesas, ponto final parágrafo!", *Sinais de Cena*, n.º 13 (junho), pp. 77–79.

— (2010b), "As razões da arte maior: Puntila e o seu criado Matti", *Sinais de Cena*, n.º 14 (dezembro), pp. 99–101.

— (2012), "Vozes ampliadas/ vidas diminuídas: uma geração ofendida", *Sinais de Cena*, n.º 17 (junho), pp. 107–109.

CC BY NC ND

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 5
JUNHO DE 2026

WILLIAM SHAKESPEARE POR MARIA HELENA SERÔDIO

ENFRENTAR O DESAFIO

MARIA JOÃO BRILHANTE

CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS
DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (CET-FLUL)

Medir-se com os grandes autores clássicos da literatura universal era o destino de qualquer jovem professor e investigador de uma universidade europeia até há pouco tempo. O sistema orientava para a escolha de um autor em torno do qual se iria desenvolver um trabalho de análise e interpretação às vezes por longas décadas, tendo por base os saberes fixados em bibliografias mais ou menos extensas que importava conhecer e emular, num movimento de respeito e de algum desafio. Assim se faziam as coisas.

Maria Helena Serôdio começou em 1970, ano em que se licenciou em Filologia Germânica com uma tese sobre Samuel Beckett, um trajecto muito semelhante ao que descrevi, embora ele inclua uma particularidade que pretendo destacar. Por um lado, tratava-se de continuar a percorrer o caminho já aberto pelos mestres, quer na docência da literatura inglesa, inscrevendo Shakespeare como um dos reconhecidos marcos da língua e cultura inglesas – veja-se o programa de Estudos Shakespearianos apresentado a provas de agregação em 1994, coroando duas décadas de ensino –, quer na pesquisa por entre os temas e textos que a académica revisitava para acrescentar mais um contributo à tradição crítica da obra.

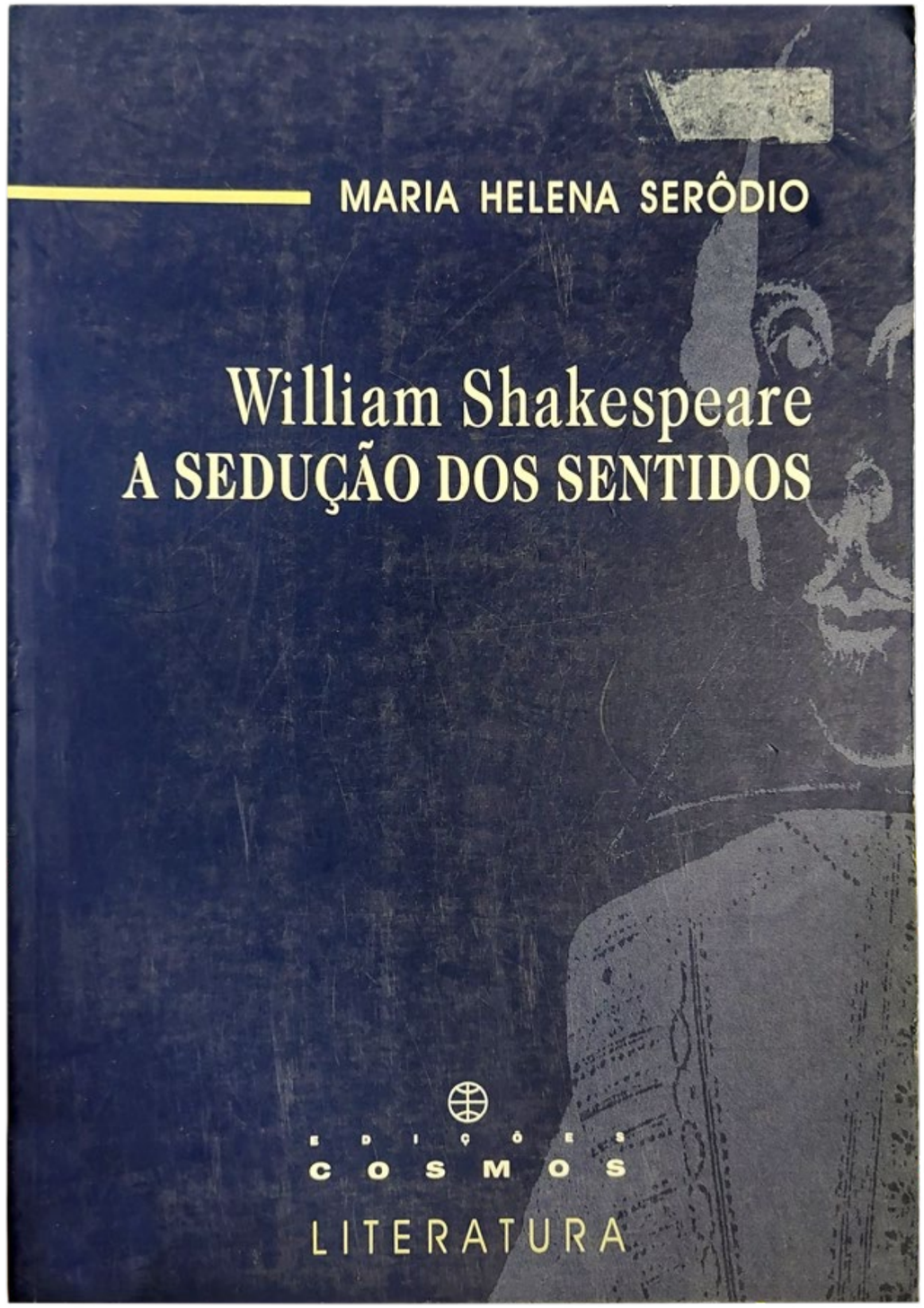
Mas com Maria Helena Serôdio algo muda, pois, bem cedo, a sua análise do texto dramático conduzida pela teoria literária de matriz anglo-saxónica começa a ser atravessada pela análise do espectáculo sob influência da semiologia (com Patrice Pavis, Georges Banu) e dos estudos culturais na esteira de Raymond Williams. Para mais, com a Revolução de Abril acontece o aumento da presença da crítica aos espectáculos que proliferam pelo país e Maria Helena Serôdio passa a ocupar regular e intensamente as páginas de *O Diário* (1977), muito antes de vir a leccionar o seminário de Análise do Espectáculo no curso de especialização em Estudos de Teatro da FLUL (1992), na nova licenciatura em Artes do Espectáculo (2002-2003) e de promover os

seminários internacionais para jovens críticos no âmbito da AICT (Associação Internacional de Críticos de Teatro), de que foi secretária-geral. Com isto quero dizer que também o olhar que lançava para a obra de Shakespeare se modificou, passando a incluir a dimensão do espectáculo e dos sentidos que a cena lhe acrescentava. Esta transformação foi-se sedimentando e, sem abandonar a hermenêutica do texto dramático como género literário, o desafio consistia em aproximar-se da compreensão da sua complexa teatralidade.

O que gostaria de mostrar neste recorte muito específico traçado na vasta actividade que desenvolveu como docente, investigadora e crítica de teatro é o lugar querido que Shakespeare ocupou na sua vida – só comparável ao permanente retrato que foi fazendo da dramaturgia e do teatro em Portugal – por lhe propiciar o exercício de análise pendular entre literatura e teatro, texto e cena como produtor de sentido. Parece ter encontrado neste autor uma janela para o entendimento do lugar da literatura no mundo, como muitos dos que estuda(va)m a sua obra, mas também uma via para aceder ao prazer que a obra provoca graças ao contributo dos artistas que o levam a cena e lhe dão corpo, motivando um estímulo e uma vibração emocional projectados a partir dos versos e das imagens que a compõem.

É isso que lemos quando fala das dificuldades práticas do empreendimento e das exigências próprias colocadas pelo estudo de textos escritos para serem representados, na Introdução à sua monografia *William Shakespeare. A sedução dos sentidos* (Serôdio, 1996), que constitui um marco nos estudos sobre a obra deste autor entre nós.

Algumas das razões prendem-se à necessidade de perspectivar o estudo em função de questões mais vastas que se colocam quer no cenário da teoria da literatura, quer no da reflexão sobre o vínculo entre o literário e o teatral. (Serôdio, 1996: 11)



RECONHECER UMA LINHAGEM

Pelo que ficou escrito antes, o estudo de Shakespeare na Faculdade de Letras de Universidade de Lisboa tem uma tradição que se iniciara, segundo João de Almeida Flor (2018: 125), na Faculdade Letras do Porto em 1925 e que, a partir de 1933, graças à política censória do Estado Novo, irá esmorecer. Nenhum estudante de literatura inglesa escaparia ao estudo do autor que parecia resumir na sua obra o alfa e o ómega da literatura e do teatro de língua inglesa. A universidade foi durante muito tempo o lugar de revelação das figuras do cânone da literatura ocidental, nas suas línguas e culturas nacionais. Nomes de professores com anos de estudo da obra de Shakespeare, estudos publicados e cursos leccionados ficaram associados ao reforço da escrita dramática canónica, onde todos os géneros, temas e recursos poéticos se podiam encontrar.

Salientamos aqui apenas dois deles, na Faculdade de Letras de Lisboa: Fernando Mello Moser (1927-1984) e João de Almeida Flor (1943--2024) como principais iniciadores ao estudo de Shakespeare. Maria Helena Serôdio faz parte do escol de académicos que prosseguiram o culto do Bardo, mas que naturalmente, pelo tempo em que viveram – os anos 70 e 80 do século passado atravessados, já se disse, por uma revolução e uma viragem teórica nos estudos literários e culturais por via do estruturalismo, do desconstrucionismo e mais tarde do pós-modernismo –, puseram em causa os modelos historicistas e positivistas desse estudo.

Importa lembrar o que fizeram por Shakespeare em Portugal os dois nomes antes referidos, mestres da geração à qual Maria Helena Serôdio pertenceu. De Fernando Moser encontramos, em 1965, um ensaio sobre "Shakespeare, o poeta", que Maria Helena Serôdio, então a iniciar os seus estudos universitários, terá talvez lido. No final dos anos 70, escreve para uma publicação japonesa "Shakespeare in Portugal: selected facts and problems" (Moser, 1977: 25-31), um balanço que pode ter inspirado dois eventos académicos posteriores, os que João de Almeida Flor organizou em 1987 (Colóquio sobre Shakespeare) e com Maria Helena Serôdio em 2005 (Shakespeare entre nós), através dos quais se pretendia fazer o ponto da situação acerca do estudo de um autor e da sua obra. Fernando Moser será ainda autor de um estudo comparativo entre Gil Vicente e Shakespeare, publicado em 1981, na revista *Quaderni Portoghesi*, tal como Almeida Flor escreverá sobre "Shakespeare em Pessoa" (1990: 51-63) e "Camilo e a tradução de Shakespeare" (1992), respectivamente. Ambos, em momentos diferentes (1982 e 2009), se interessaram por José António de Freitas, crítico e tradutor de *Hamlet* em 1887. É, aliás, Almeida Flor que prossegue a conversa quando em 1985, homenageando Fernando Mello Moser (1985: 233-246) numa *Miscelânea* reunida um ano após a sua morte, aborda a relação entre Shakespeare e a companhia de teatro Rosas & Brazão. É também este respeitado académico que, no já referido texto "Shakespeare riscado em azul", homenageia a sua colega Maria Helena Serôdio na obra a esta dedicada em 2018, *Rastos luminosos em palcos do tempo*.

Outros fios poderíamos continuar a tecer entre estas figuras que, a par de outros interesses, mantiveram uma ligação permanente e profunda com a obra de William Shakespeare e que, inevitavelmente, alimentaram os estudos shakespearianos na Faculdade de Letras de Lisboa e os estudos anglísticos em Portugal e no estrangeiro.

DUAS OBRAS EM DESTAQUE

Em pelo menos cerca de trinta textos, palestras e comunicações, Maria Helena Serôdio dará continuidade ao estudo da obra de Shakespeare enquanto investigadora da Faculdade de Letras de Lisboa. Várias peças são analisadas, contextualizadas na cultura inglesa ou na abrangência temática dos estudos humanísticos. O universo shakespeariano parece conter todas as vertentes do humano: do poder e da justiça passando pela paixão no teatro. Para referir casos recentes numa abundante e longa produção ensaística e crítica, em 2015 escreve um texto para o livro de homenagem a Fernando Mello Moser, recuperando a perspectiva literária a propósito de "King Lear: entre a mundividência maneirista e o sentido da utopia". Mas a esta celebração do legado de Moser nos temas que interessaram esse professor é impossível não acrescentar o lastro que a análise da realização cénica trouxe à sua percepção dos textos de Shakespeare que tão bem conhecia, encenados em Portugal e no estrangeiro. Caso da crítica no *Jornal Ilustrado* (3/08/1990) ao espectáculo *Rei Lear*, representado em 1990, pelo Teatro Experimental de Cascais, com encenação de Carlos Avillez.

Um ano depois, em 2016, para o *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (3 de Agosto, pp. 6-8) sintetiza "interpelações criativas" colocadas pela presença de Shakespeare na cena portuguesa, o que revela bem esta dupla perspectiva que nunca deixará de ser a sua ao abordar Shakespeare, mas também outros autores de afeição com os quais se vai cruzar regularmente nas salas de aula, em conferências ou na crítica a espectáculos (casos de Beckett, O'Casey, Osborne).

Não é este o lugar para resgatar em cada um dos seus ensaios e textos críticos sinais dessa dupla atenção, mas com as datas na mão e cruzando ensaios e críticas a espectáculos é possível entender que o Shakespeare que Maria Helena Serôdio coloca no espaço mais restrito da academia e na esfera mais geral dos jornais e revistas para os quais escreveu reflecte uma mudança radical no modo como ele se expande para lá do plano literário dominante, acompanhando e contribuindo para a entrada do estudo do teatro e das artes performativas na academia e, vice versa, do conhecimento da literatura e da cultura inglesas na criação cénica. Note-se que em 2001 já interpelara (palavra da sua eleição) a relação entre estudos de teatro, literatura e cultura numa comunicação apresentada ao XXIII Encontro da APEAA (Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos): "Across the stages: when theatre studies confronts literary and cultural matters".

Mas traçada a linhagem e os desvios nela introduzidos, vejamos muito brevemente duas obras que Maria Helena Serôdio produziu e organizou com a finalidade de criar um espaço vivo de discussão e abertura de caminhos para o estudo de Shakespeare. *William Shakespeare. A sedução dos sentidos* é a já referida monografia publicada em 1996 que organiza a matéria, preparada para uma bem-sucedida prova académica – a sua Agregação. Maria Helena Serôdio apresenta esta sua incursão no universo shakespeariano através de perspectivas hermenêuticas que partem dum quadro conceptual estruturante (abordando os conceitos de autor, de apreciação crítica, de cânone e de género literário), visando ao mesmo tempo o exercício analítico e crítico que fomenta a abertura de sentidos, desígnio maior deste estudo, e o estabelecimento de um *corpus* teórico actualizado para o conhecimento de Shakespeare. Importante é também a vontade de transmitir uma metodologia de análise do texto dramático, amplamente exercitada como docente, e que aqui se manifesta em leituras críticas de algumas das peças, dentro dos três géneros

maiores da obra, destacando tópicos como “o corpo da/na história”; desejo e artificio; subjectividade e alteridade. E é na terceira parte da monografia que surge a questão da articulação entre teatro e texto. Ela passa por uma “leitura do espectáculo”, como a semiologia a teorizou e praticou. Mas culmina num capítulo dedicado à recepção do espectáculo pelo espectador, na concepção dominante de um teatro que só existe na presença activa e participada de público, e à produção de discurso crítico como abertura de sentidos e transformação.

> O espectáculo, pelo seu carácter relacional, integra os olhares e dizeres que convoca; e o crítico, ao ler um espectáculo, fala também de si próprio, num diálogo que o faz já diferente, porque o muda. (Serôdio, 1996: 277)

Quanto a *Shakespeare entre nós*, obra publicada em 2009, regista as comunicações apresentadas ao colóquio com o mesmo título (2005) que decorreu na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Visava-se, no dizer dos seus principais organizadores, “propor não só que se recenseassem e avaliassem criticamente aspectos da recepção, reescrita ou reformulação cénica da obra do dramaturgo isabelino, mas também que se investigassem as modalidades diversas da sua presença no mundo nosso contemporâneo aquém e além-fronteiras” (Flor/Serôdio, 2009: 8).

Este balanço ou retrato do estado da arte no que à investigação sobre Shakespeare diz respeito convocava os estudos comparatistas e de tradução, a teoria da literatura, os estudos culturais, a história do teatro, a teoria do teatro, mas também a apropriação de Shakespeare pelas tecnologias da informação em plataformas digitais que reforçaram a sua globalização cultural.

MARIA HELENA SERÔDIO COM JOSÉ DE MONTERROSO TEIXEIRA, PRESIDENTE DA ADMINISTRAÇÃO DA OPART (À ESQUERDA) E ARNALDO PEREIRA (À DIREITA), NA CONFERÊNCIA "CRIME E CASTIGO NO REINO DA ESCÓCIA", AQUANDO DA APRESENTAÇÃO DA ÓPERA *MACBETH*, DE GIUSEPPE VERDI, NO TEATRO NACIONAL DE SÃO CARLOS, A 18 DE FEVEREIRO DE 2015.

A voz de artistas de quem Maria Helena Serôdio era próxima e sobre os quais escrevera ou escreveria (entre os quais Luís Miguel Cintra, Joaquim Benite, Luís Castro), que se haviam confrontado com o dramaturgo isabelino, permitiu expandir a discussão acerca do lugar do texto clássico na cena contemporânea e da historicidade da sua apropriação.

A publicação reflecte, sem dúvida, a perspectiva dos organizadores, mas reconhecemos nela a visão multifacetada que Maria Helena Serôdio desenvolvera nas suas práticas de ensino, investigação e crítica e que aqui colocava ao serviço de uma paixão perene.

SHAKESPEARE HABITA NUM LUGAR RECÔNDITO DA MEMÓRIA

Quando a memória vai desaparecendo, há sempre alguma coisa que resiste: aquilo que nela ficou inscrito com um estilete de afectos. Shakespeare pode manter-se vivo e manter viva a memória de quem com ele (con)viveu muito tempo. As suas palavras deixam de lhe pertencer e passam a ser minhas, neste caso, dela, pois dela falo.

Ver regressar por momentos a memória perdida e com ela versos do Bardo, ditos como se fizessem parte de uma parte inapagável da vida de quem os diz, transportando a emoção sentida aquando da sua descoberta há muito, muito tempo atrás, é uma vivência que ficará por seu turno gravada na memória de quem escuta essa irrupção espantosa de uma vida.

E desse modo se transmite de quem vai esquecendo para quem ainda memoriza. E voltamos ao início deste breve texto. Um fluxo contínuo de vozes que deram vida a Shakespeare. As palavras podem estar nas plataformas digitais, impressas em livros, nos filmes e nos palcos, mas estão também na vida de alguns até que a morte as apague.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FLOR, João de Almeida (1985), "Shakespeare, Rosas & Brazão", *in Miscelânea de estudos dedicados a Fernando de Mello Moser*, Lisboa, Departamento de Estudos Anglo-Americanos da FLUL, pp. 233–246.

FLOR, João de Almeida (1990), "Shakespeare em Pessoa", *in* João de Almeida Flor (org.), *Colóquio sobre Shakespeare*, Lisboa, FCG-ACARTE, pp. 51–63.

FLOR, João de Almeida (1992), "Camilo e a tradução de Shakespeare", *in Actas do XIII Encontro da APEAA*, Porto, Faculdade de Letras do Porto.

FLOR, João de Almeida (2018), "Shakespeare riscado em azul", *in* Sebastiana Fadda e Maria João Almeida, *Rastos luminosos em palcos do tempo*, Lisboa, Centro de Estudo de Teatro, p. 125.

FLOR, João de Almeida / Maria Helena Serôdio (2009), "Introdução", *in* Maria Helena Serôdio, João de Almeida Flor, Alexandra Assis Rosa, Rita Queiroz de Barros e Paulo Eduardo Carvalho (org.), *Shakespeare entre nós*, Ribeirão, Húmus, pp. 7–12.

MOSER, Fernando Mello (1965), "Shakespeare, o poeta", Sep. *Revista de Guimarães*, n.º 75.

MOSER, Fernando Mello (1977), "Shakespeare in Portugal: selected facts and problems", *Shakespeare Translation*, vol. 4, pp. 25–31.

MOSER, Fernando Mello (1981), "Gil Vicente e Shakespeare: funções do drama e secularização da cultura", *Quaderni Portoghesi*, pp. 19–32.

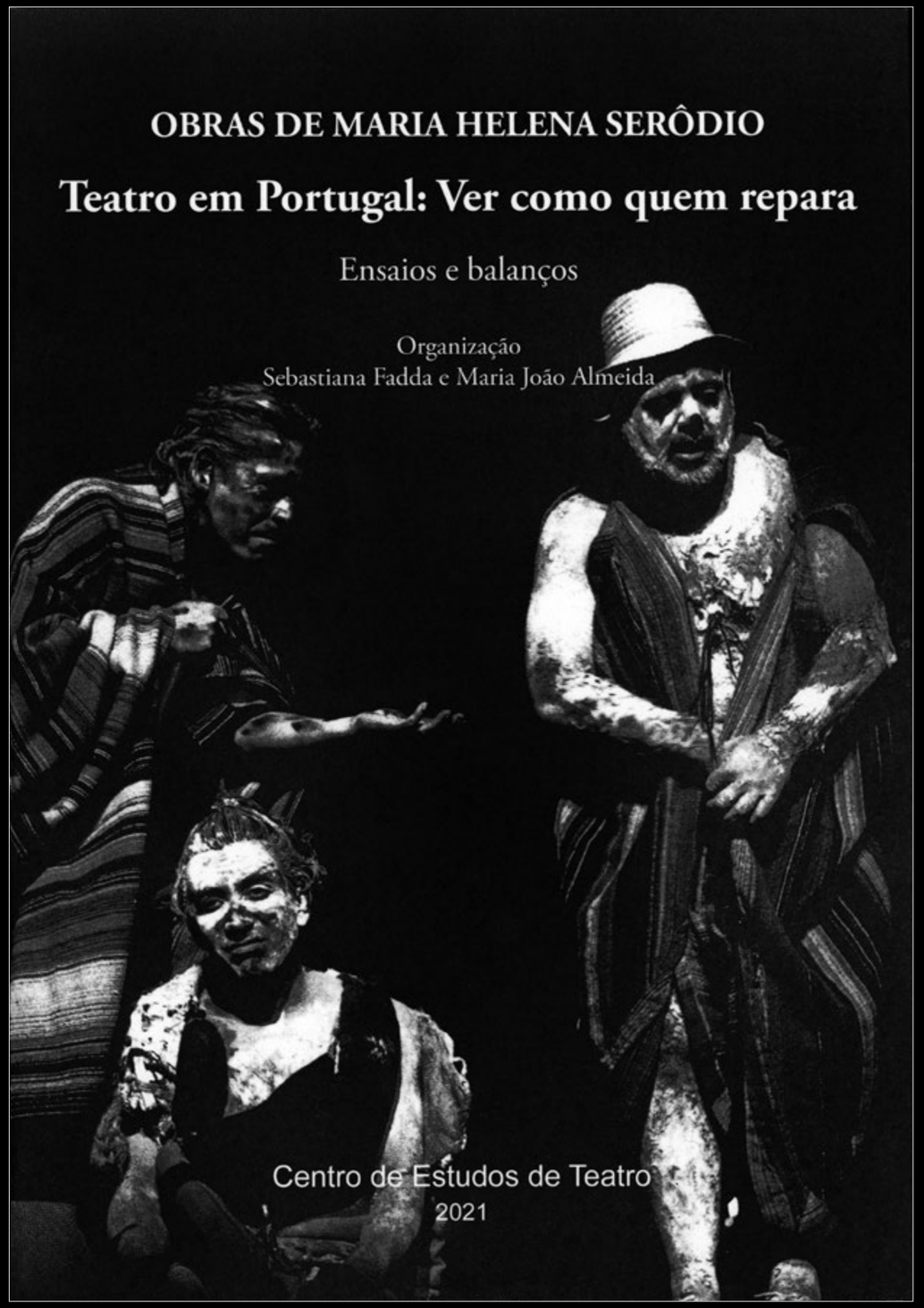
SERÔDIO, Maria Helena (1996), "Introdução", *in William Shakespeare. A sedução dos sentidos*, Lisboa, Edições Cosmos.

SERÔDIO, Maria Helena (2001), "Across the stages: when theatre studies confronts literary and cultural matters", XXII Encontro da APEAA – Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos, *What Now? Notes towards the Definition of Culture, Identity and Literature in the Twenty-first Century*, Faro, Universidade do Algarve, 22–24 de Março de 2001.

SERÔDIO, Maria Helena (2015), "King Lear: entre a mundividência maneirista e o sentido da utopia", *in* Luísa Maria Flora, Carla Larouco Gomes e Adelaide Meira Serras (coord.), *Fernando Mello Moser: um tributo*, Lisboa, FLUL e BonD, pp. 147–160.

SERÔDIO, Maria Helena (2016), "Shakespeare na cena portuguesa: revisitar algumas interpelações criativas", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 3 de Agosto, pp. 6–8.

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 5
JUNHO DE 2026



A MESTRIA DE UMA INVESTIGADORA

ANA ISABEL VASCONCELOS
CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS
DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (CET-FLUL)

TEATRO EM PORTUGAL: VER COMO QUEM REPARA. ENSAIOS E BALANÇOS MARIA HELENA SERÔDIO

Org. Sebastiana Fadda e Maria João Almeida. Lisboa,
Centro de Estudos de Teatro, 2021, 449 pp.

Em 2021 foi publicado o primeiro volume de "Obras de Maria Helena Serôdio", intitulado *Teatro em Portugal: Ver como quem repara. Ensaios e balanços*, organizado por Sebastiana Fadda e Maria João Almeida, autoras da Nota prefacial. Nessas páginas iniciais, as duas investigadoras sublinham a competência e a dedicação de Maria Helena Serôdio a várias áreas do conhecimento, designadamente no que respeita ao teatro, "criando laços com a comunidade artística e académica, no país e fora dele, [e] dando visibilidade ao que por aqui se faz, e de que a sua obra é testemunho tangível" (p. 11). Essa proximidade e o profundo conhecimento de Maria Helena Serôdio em matéria de teatro em geral, e do teatro português em especial, são evidentes neste primeiro volume que reúne um conjunto de ensaios, contextualizado no quadro da evolução política, social e cultural do país entre os anos 70 do século XX e a primeira década do século XXI, havendo pontualmente menções ao período anterior. Cada artigo é acompanhado pela respetiva referência bibliográfica, o que nos permite identificar a data e origem da sua publicação, mas o essencial é a qualidade do conteúdo e a seriedade da investigação que a autora nos oferece contando-nos, com rigor e detalhe, uma História do Teatro em Portugal que, em grande parte, também viveu.

O índice organiza-se em três partes. A primeira, "Ensaios gerais", reúne dois textos de grande fôlego, aos quais dedicaremos especial atenção. A segunda, "Outros ensaios", compila dez artigos publicados entre 1994 e 2014, no país e no estrangeiro. A terceira, "Balanços", centra-se na literatura dramática e na sua relação com o teatro, concluindo com a série "Livro do Ano", dedicada às publicações dos primeiros dez anos do século XXI.

O primeiro ensaio, intitulado "The theatre system of Portugal" (1998), encontra-se articulado em secções hierarquizadas por títulos e subtítulos, o que lhe confere uma organização conteudística, acompanhada no final por representações gráficas. O texto abre com a referência ao impacto da Revolução de 25 de Abril de 1974 no panorama político e artístico português, apontando três consequências importantes: a constituição de novos partidos graças ao sistema democrático recém-instalado; a abolição da censura, que durante décadas limitara profundamente a liberdade de conceber e materializar práticas teatrais; e a criação de subsídios destinados ao setor, sinal claro do reconhecimento institucional da relevância desta arte. A década de 1980 é referida como o período de transformações culturais significativas, sobretudo após a integração de Portugal na Comunidade Europeia, em 1986, quando a abertura das fronteiras terá facilitado a circulação de artistas e ideias, ampliando o horizonte estético do nosso teatro.

A necessidade de descentralizar a prática teatral num país onde cerca de 25% da população permanecia iletrada impulsionou a criação de políticas de difusão cultural. No final da década de 1990, são já contabilizadas 17 companhias de teatro a atuar em várias regiões do território (cf. gráfico, p. 49), contribuindo de forma decisiva para a democratização do acesso às artes performativas. Deste processo, a investigadora considera que emergiram cinco tipologias de teatro. O "Teatro do Estado", o "Teatro Municipal", o "Teatro subsidiado", o "Teatro comercial" e os novos grupos experimentais, designados como "outros teatros". Após enunciar as características de cada um deles, Maria Helena Serôdio debruça-se sobre a política de subsídios ao teatro, a que é particularmente sensível. À data, competia à Secretaria de Estado da Cultura definir os respetivos critérios e procedimentos; todavia, o Teatro Nacional – enquanto espaço e companhia residente – beneficiava de um orçamento muito superior ao

montante global atribuído ao conjunto das restantes companhias (cf. as Tabelas 6 e 7, referentes aos anos 1990-1995, nas pp. 51-52).

Quanto ao apoio às artes, destacam-se diversas instituições e associações, *in primis* a Fundação Calouste Gulbenkian[1], vocacionada não apenas para o desenvolvimento artístico, mas também para a investigação científica. Outras entidades relevantes no panorama artístico foram: a Sociedade Portuguesa de Autores (SPA), fundada em 1925 e responsável pela defesa dos direitos da propriedade intelectual; a Associação Portuguesa de Críticos de Teatro (APCT), incumbida de avaliar os espectáculos e distinguir anualmente os mais conseguidos; e ainda o Museu Nacional do Teatro, a União de Marionetistas Portuguesas, o Sindicato dos Trabalhadores do Espectáculo, o INATEL e a APOIARTE, que alcançou um meritório objetivo ao construir a "Casa do Artista" (inaugurada em 1999).

No que se refere à formação dos atores, Maria Helena Serôdio menciona as escolas existentes em Lisboa, Évora e Porto, mas o maior obstáculo enfrentado pelas companhias era o desinteresse generalizado pelo teatro, consequência de uma população que, em grande parte, não fora educada para o apreciar. Os grupos de teatro independente constituíam a "espinha dorsal" da atividade teatral portuguesa, e era neles que confluíam muitos dos seus jovens encenadores e atores, formados por cursos e workshops na Europa, munidos de ferramentas mais sólidas e atualizadas. Entre eles contam-se João Mota, Luís Miguel Cintra, Mário Barradas, José Peixoto, João Brites, João Luís e Hélder Costa.

[1] Sobre a atuação decisiva e dinamizadora da Fundação Calouste Gulbenkian em relação ao teatro é de leitura obrigatória o livro, de autoria de Maria Helena Serôdio, *Financiar o teatro em Portugal: a actuação da Fundação Calouste Gulbenkian (1959–1999)* (Lisboa: Bond Books, 2013).

A evolução desses coletivos – e das companhias que surgiram em Lisboa antes e depois da Revolução de Abril, como a Comuna, a Cornucópia, o Novo Grupo, O Bando, A Barraca ou a Companhia Teatral do Chiado – é apresentada com grande minúcia, incluindo referências a companhias sediadas fora da capital, suas práticas e especificidades artísticas. Quanto ao teatro amador e universitário, Maria Helena Serôdio contabiliza cerca de duzentos grupos, entre os quais se integram os Bonecos de Santo Aleixo, as Marionetas de Lisboa, a Lanterna Mágica, o Teatro de Marionetas do Porto, as Marionetas de S. Lourenço e demais projetos.

O subcapítulo seguinte dedica-se ao Teatro Nacional, evocando brevemente a sua história após o devastador incêndio que o destruiu. Reconstruído o edifício, as portas reabriram em 1978, com uma companhia residente dirigida por Francisco Ribeiro, embora os primeiros anos tenham sido marcados por poucos êxitos. Houve outros diretores que alcançaram resultados mais expressivos, culminados no sucesso retumbante de *Passa por mim no Rossio*, criação de Filipe La Féria, que combinava elementos de *music-hall* com sátira política, prejudicando, porém, os teatros do Parque Mayer, incapazes de competir por falta de apoio estatal.

Em novembro de 1993 realizou-se, na Fundação Calouste Gulbenkian, o Primeiro Congresso do Teatro Português, que reuniu mais de trezentos participantes. O comité organizador integrava atores, encenadores, dramaturgos, críticos, estudantes de teatro e representantes de praticamente todas as associações do setor. Os temas e problemas então debatidos, e aqui desenvolvidos, deram origem a um extenso documento final, cujas conclusões foram aprovadas por unanimidade. Todavia, no que respeitava aos textos dramáticos de autores portugueses, a publicação continuava escassa. Honrosa exceção foi

o trabalho da Sociedade Portuguesa de Autores, que desde 1970 dava à estampa peças de reconhecida qualidade. Mas, na verdade, o público pouco acorria às representações de dramaturgos portugueses contemporâneos, e as companhias independentes recorriam sobretudo aos clássicos. Acresce que poucos eram os meios de comunicação que dispensavam uma cobertura regular ao teatro (o *Público* tinha como crítico Manuel João Gomes, o *Expresso* Eugénia Vasques e João Carneiro, o *Jornal de Letras* Carlos Porto e Jorge Listopad).

Finalmente, a autora informa sobre a existência e os locais onde consultar documentação sobre a presente matéria, notando então a falta de um Centro de Documentação centralizado que facilitasse o acesso à informação. A criação, em 1991, da pós-graduação em Estudos de Teatro na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa impulsionou a necessidade de um "banco de dados" sobre o teatro em Portugal, dando origem à CETbase, um projeto da própria Maria Helena Serôdio.

Este ensaio de abertura do livro faz uma radiografia abrangente da situação do nosso teatro em finais do século XX e, ao abordar praticamente todos os aspetos que o caraterizam, fornece um importante instrumento para entendermos e avaliarmos as mudanças ocorridas até hoje.

O segundo ensaio da Parte I, dedicado à "Dramaturgia" nacional do século XX, abre estabelecendo um paralelo entre os tradicionais prólogos que solicitavam a benevolência do público e o questionamento de intelectuais reputados, como Garrett, Eça, Fialho de Almeida, António José Saraiva, António Pedro, Gaspar Simões e Jacinto do Prado Coelho, sobre a (in)capacidade de se escrever "drama" em Portugal (cf. p. 55). Procurando fundamentar a veracidade dessas posições, a autora identifica razões concretas responsáveis pelas fragilidades apontadas, tais como a insuficiente preparação dos profissionais, a irregularidade da produção dos dramaturgos, as dificuldades de manutenção e gestão dos teatros ou a impreparação do público, resultante de uma educação artística deficitária. A tudo isto acrescia a escassez de "escolas críticas" e a inexistência de "uma política sustentada para animar uma dramaturgia original" (p. 57), sendo necessária uma interpelação transversal para a real compreensão do fenómeno.

Posto isto, o "drama histórico" é o assunto abordado numa perspetiva diacrónica da produção dramática nacional, pelo que a autora tem de recuar até aos anos 40 do século XIX, quando muitos dramaturgos se deixavam conduzir pela construção melodramática das peças, resvalando no acentuado artificialismo e na evocação do passado. Já na transição para o início do novo século, destaca-se *O fim*, de António Patrício, peça que dramatiza o decadentismo finissecular intuindo a queda da monarquia, a que seguem obras de diversos autores concebidas em reação ao regime republicano ou resultantes de um exercício dramatúrgico assumidamente autónomo.

Várias décadas mais tarde, a partir dos anos 60, afirma-se uma outra forma de dramatizar e inquirir a história, influenciada pela "lição" de Brecht e entendida como alegoria crítica do Estado Novo. Exemplo disso são as peças *O render dos heróis*, de José Cardoso Pires, sobre a revolta de Maria da Fonte; *Felizmente há luar*, de Luís de Sttau Monteiro, sobre a prisão e condenação à morte de Gomes Freire de Andrade; *O motim*, de Miguel Franco, sobre o levantamento popular contra a Companhia dos Vinhos do Porto; e *O judeu*, de Bernardo Santareno, sobre a perseguição e morte, às mãos da Inquisição, do dramaturgo António José da Silva. A par desta, a autora identifica uma variante dramatúrgica que, apesar de partir igualmente do teatro épico brechtiano, incorpora na história tonalidades de grotesco e absurdo, evidentes em obras de Miguel Torga, Jaime Salazar Sampaio, Augusto Sobral,

Luiz Francisco Rebello, Manuel de Lima e Virgílio Martinho, entre outros (cf. p. 62), mas é a parábola satírica *A pécora*, de Natália Correia, "a peça mais complexa, bem arquitectada, brilhante na escrita e poderosa na evocação da paixão e do cinismo" (*id.*).

Outra vertente, que reflete sobre o presente, destaca-se depois do 25 de Abril, havendo duas peças que Maria Helena Serôdio considera "de grande valor dramático e historicamente marcantes": *A noite*, de José Saramago, e *Corpo-delito na sala de espelho*, de José Cardoso Pires. A primeira decorre na redação de um jornal durante a noite de 24 para 25 de abril, acompanhando as reações de jornalistas e tipógrafos perante as notícias que vão chegando. A segunda apresenta uma construção mais elaborada, articulando cenas que focam tempos do fascismo com outras pós-revolucionárias examinando a atuação da PIDE. Relativamente a este período, a autora realça mais três peças: *Salazar – Deus, pátria*, *Maria*, de Maria do Céu Ricardo; *A desobediência*, de Luiz Francisco Rebello; e *O magnífico reitor*, de Freitas do Amaral. Mais um eixo temático é acrescentado pela guerra colonial, presente em peças escritas e publicadas no final do século XX (cf. pp. 66-67).

Passando à análise da estética naturalista, Maria Helena Serôdio recorda a importância de Júlio Lourenço Pinto, teorizador e observador do fenómeno que, de certa forma, "entrara já no teatro português nas 'artes subsidiárias' do cenário, adereços e dicção", faltando, todavia, "o dramaturgo 'de génio' que cumprisse" (p. 67) o desígnio preconizado por Zola. Em vez disso, surgiram "dramas históricos neo-românticos" assinados por D. João da Câmara, Marcelino Mesquita, Henrique Lopes de Mendonça ou Júlio Dantas, autores experientes que dificilmente prescindiriam "dos lances melodramáticos que marcavam essa escrita da história" (p. 68).

Reveladora de traços vindos do naturalismo seria a dramaturgia de Alfredo Cortez, de que a autora é grande conhecedora. As mulheres das suas peças tanto podem ser fúteis e demoníacas como marginais empedernidas pelo vício ou aprisionadas num destino irreversível, "de feição romântica ou mesmo ultra-romântica" (p. 69). Os problemas sociais, a deterioração material e moral, as relações baseadas no interesse e a perda generalizada de valores são temas presentes também nos dramas naturalistas de Carlos Selvagem (*Ninho d´águias*), Vitoriano Braga (*A casaca encarnada*), António Ferro (*Mar Alto*), Ramada Curto (*O caso do dia* e *O homem que se arranjou*) ou Vasco de Mendonça Alves (*Perdida no mundo*). Houve ainda quem cultivasse uma linha de cunho regionalista ou colonial, com matizes muito específicos.

Uma produção dramática consistente, atravessada por várias estéticas, que merece justamente a atenção de Maria Helena Serôdio, é a de Luiz Francisco Rebello – amigo com quem partilhava afinidades teatrais –, nela distinguindo diacronicamente quatro etapas: a primeira reúne peças num ato, "onde um claro intuito de intervenção política se articula com uma experimentação cénica [...]"; a segunda, demarcada entre a década de 1950 e o início dos anos 1960, mantendo a orientação política, mas sustentando-a com maior densidade dramática, atenção às questões sociais e existenciais; a terceira fase abrangeria o período anterior e posterior ao 25 de Abril, dedicado à sátira política e ao "teatro de combate"; por fim, a quarta etapa abrange as duas décadas finais do século XX e o início do XXI e procede à revisitação crítica da história para focar tempos precisos ou figuras marcantes.

Dando espaço às chamadas "formas de vanguarda", a autora passa a examinar o período em que a geração do *Orpheu* introduz uma autêntica rutura estética no panorama artístico português, com incidência

particular no domínio das artes plásticas aplicadas em teatro. Fernando Pessoa defende uma cena despojada de ação, movimento ou conflito, de que é exemplo emblemático o seu "drama estático" *O marinheiro*, porém próximo do simbolismo de Maeterlinck, sendo Almada Negreiros quem mais plenamente corporiza o impulso inovador e insubmisso, assumindo-se como o criador que mais radicalmente integrou o modernismo nas artes performativas. O expressionismo encontrou reduzida adesão, destacando-se apenas em Raul Brandão, com *O doido e a morte*, e em Alfredo Cortez, com *Gladiadores*.

A partir da década de 1930, e prolongando-se até ao final do século, Maria Helena Serôdio evoca dramaturgos de grande notoriedade, acompanhados das respetivas obras e considerações críticas. Entre eles contam-se os presencistas Branquinho da Fonseca, José Régio, João Gaspar Simões e João Pedro de Andrade[2], cabendo a Jorge de Sena um lugar de relevo pela sua originalidade.

No início da década de 1960 emerge o experimentalismo de uma nova geração de autores, entre os quais se destacam Fiama Hasse Pais Brandão, Augusto Sobral e Maria Teresa Horta. Traços associados ao surrealismo permanecem visíveis nos dramas de pendor existencialista de Augusto Abelaira e Urbano Tavares Rodrigues, mais claramente manifestado no teatro do absurdo, cultivado por Jaime Salazar Sampaio, Hélder Prista Monteiro e, em certa medida, por Augusto Sobral. Já Vicente Sanches surge como "um caso singular no panorama português, pela persistência e pessoalidade da sua escrita" (p. 84), que explora géneros e estéticas muito diversificadas.

[2] Deve-se a este autor uma série de artigos e ensaios críticos de grande utilidade para o enquadramento do teatro coevo. Cf. João Pedro de Andrade, *Reflexões sobre o teatro português*. Introdução e ordenação de textos de Maria Helena Serôdio (Lisboa: Acontecimento, 2004).

Este informado ensaio encerra-se contemplando a comédia e o trágico. No que toca ao chamado "teatro de divertimento", o teatro de revista e a comédia passaram a partilhar os palcos do Parque Mayer, polo de entretenimento lisboeta inaugurado em 1922. Em 1973 surgiu no Porto a companhia independente Seiva Trupe, responsável pela criação do "café-teatro", uma prática alternativa que procurou renovar a revista. Mais mordaz e radical, numa Lisboa pós-revolucionária, apareceu o Adóque, um teatro desmontável instalado no largo do Martim Moniz, gerido por uma cooperativa e ativo até 1982. No final do século, o olhar humorístico de Luísa Costa Gomes, Teresa Rita Lopes, António Torrado e Mário de Carvalho, entre outros, revelam os modos de existência característicos desse período, sobretudo nos grandes centros urbanos, atentos a "medos, obsessões, manias, fragilidades várias no modo de relação com os outros, consigo mesmo e com a vida em geral" (p. 88).

Finalmente, no que ao trágico diz respeito, Maria Helena Serôdio destaca os nomes de Bernardo Santareno, "indubitavelmente o dramaturgo mais importante, pela espessura trágica dos seus universos" (p. 90), Jaime Rocha, "que se iniciou na escrita dramática com peças de recorte grotesco e absurdo" (*id.*), Hélia Correia, com peças que "interrogam o lugar do feminino no mundo violento dos homens" (p. 91), e Eduarda Dionísio, cuja dimensão trágica manifesta-se na "dor de viver e morrer mulher num mundo em que o poder se define pelo masculino" (*id.*). Ao teatro de Jorge Silva Melo, analisando o percurso do dramaturgo e a sua relação fértil com o universo da tragédia, a investigadora reserva dedicação especial, pelo compromisso do dramaturgo com a *pólis*.

Não sendo possível desenvolver com igual detalhe os artigos que compõem as Partes II e III desta obra, consideramos importante

dedicar algumas linhas à apresentação dos principais temas que deles emergem.

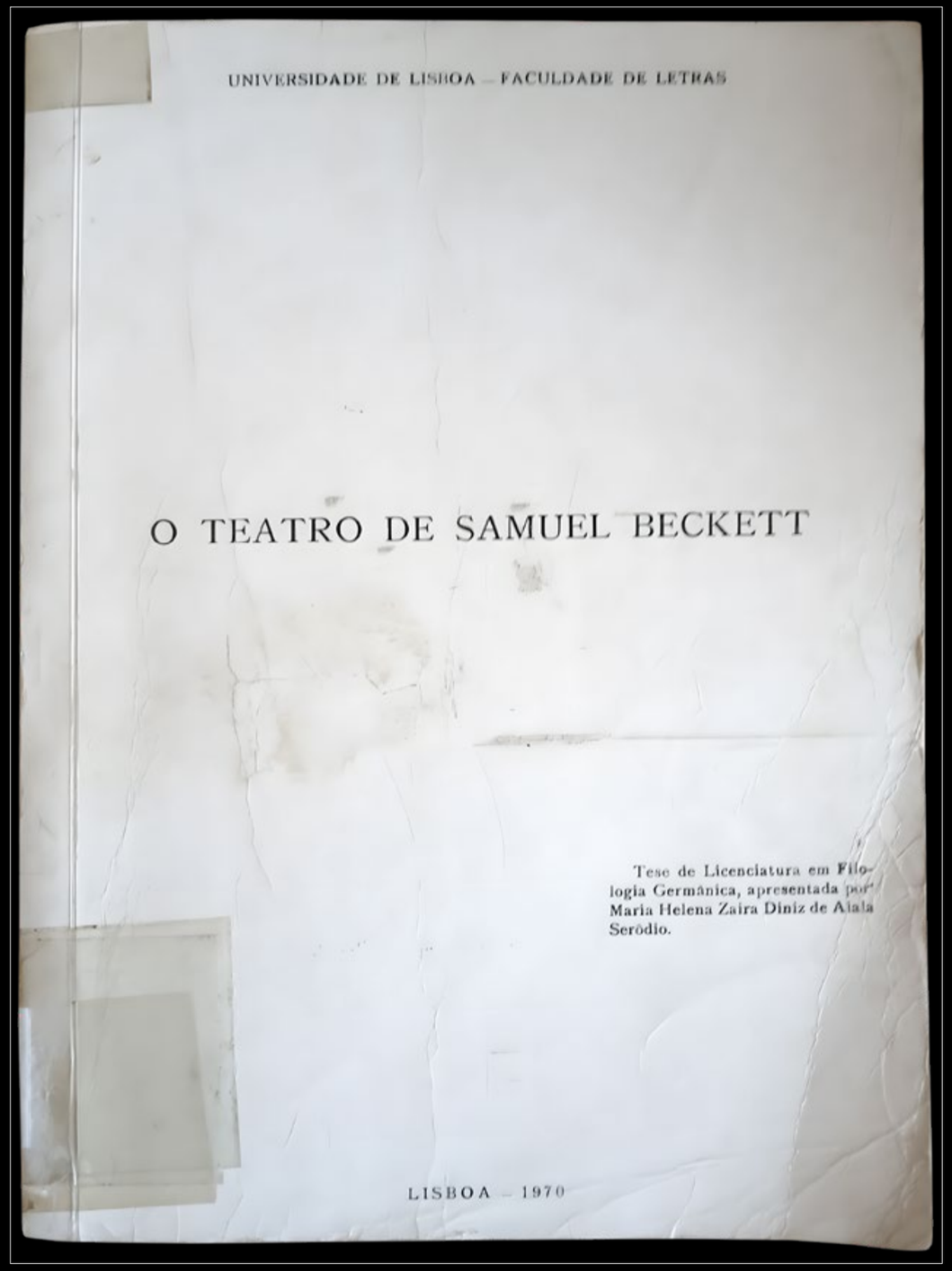
Os dez ensaios que constituem a Parte II reúnem um amplo conjunto de aspetos e momentos significativos da vida teatral portuguesa, incluindo áreas pouco exploradas ou até agora ausentes da historiografia do Teatro em Portugal. Inicia-se com uma breve caracterização do teatro em Portugal no final do século XX, prosseguindo com o estudo do teatro português no exílio, assunto construído a partir de múltiplos testemunhos de profissionais do palco, intelectuais e artistas que viveram longos anos afastados do país. Seguem-se reflexões sobre a dramaturgia portuguesa da segunda metade do século XX; sobre as perplexidades que emergem quando se discute o feminismo em contexto teatral; sobre a evocação da guerra colonial no teatro português do último quartel do século XX; sobre a história do teatro durante a Primeira República; e, entre outros, sobre o sentido e as possíveis configurações de um Teatro Nacional.

Os primeiros artigos da Parte III seguem uma linha temporal: a literatura dramática em 1992; a literatura dramática e a sua articulação com o teatro no ano de 1993; a criação dramática em 1996; e a escrita para e sobre o teatro no ano de 1997. A partir daqui são-nos apresentados oito "Balanços", abordando cada um, crítica e analiticamente, a produção literária entre os anos 2000 e 2007. A obra conclui-se com o "Balanço de uma década instável [2000-2009]", artigo que revisita, de forma sintética, questões políticas, sociais e culturais, destacando as difíceis e desiguais condições de apoio aos teatros, mas também sublinhando valores emergentes em diversas áreas da criação teatral.

A presente obra oferece uma leitura indispensável para quem se interessa pela história do teatro em Portugal, reunindo ensaios de uma das mais atentas e rigorosas investigadoras do nosso panorama teatral. Não sendo possível, neste breve espaço, abarcar plenamente a riqueza e a amplitude do conhecimento aqui reunido, recomendamos vivamente a leitura integral do volume, que se afirma como referência indispensável nesta área.

CC BY NC ND

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 5
JUNHO DE 2026


UNIVERSIDADE DE LISBOA — FACULDADE DE LETRAS

O TEATRO DE SAMUEL BECKETT

Tese de Licenciatura em Filologia Germânica, apresentada por Maria Helena Zaira Diniz de Ayala Serôdio.

LISBOA — 1970

"WHO HE, ... AND WHAT IT?"[1]

THE BRILLIANT UNDERGRADUATE AND THE NOBEL PRIZE WINNER

MICHAEL GREER
CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS
DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (CET-FLUL)

O TEATRO DE SAMUEL BECKETT
MARIA HELENA SERÔDIO
Tese de licenciatura em Filologia Germânica apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1970, 172 pp.

[1] Samuel Beckett, *Play in Collected Shorter Plays of Samuel Beckett* (1984), London: Faber, p. 150.

1970 saw Maria Helena Serôdio, in her final undergraduate year, submit her bachelor's degree dissertation in Germanic philology. Her chosen subject was *O Teatro de Samuel Beckett*. In the previous momentous year, Neil Armstrong had taken a giant leap for mankind on the Moon and Beckett had become the third Irishman to receive the Nobel Prize for Literature.[2] Beckett was already a familiar name in Portugal, four years and many dreams before 25 de Abril; and, from 1959 onwards, there had already been a number of productions of his major plays on Portuguese stages[3] with Maria Helena's dissertation including a number of splendid black and white photos of several of them.

Maria Helena Serôdio embarks upon an ambitious exploration of *absurd theatre* as both aesthetic form and existential investigation. Drawing on the Beckettian corpus – where silence and language, comedy and tragedy, presence and absence constantly intersect – she frames her argument around defining central motifs of Beckett's dramatic universe: the absurdity of human existence, the inherent suffering of being, the social infection of others, and the seemingly inevitable movement away from "from the tyranny of words to the voice of silence" ("Da tirania das palavras à voz do silêncio" p. 59).

At the outset, Maria Helena naturally places Beckett within the tradition of the theatre of the absurd: a post-World War II response to the breakdown of conventional meaning, the dissolution of rhetoric, and the inadequacy of language to represent human experience authentically. In this world of the absurd, characters find themselves trapped in repetitive cycles of action and speech, ultimately revealing the fragility of communication itself. Maria Helena highlights that Beckett's plays clearly exemplify these traits, using minimal action and circular dialogue to foreground a sense of existential disorientation and purposelessness.

The dissertation is particularly strong when Maria Helena links Beckett's absurdity to tragedy. She interprets Beckett's minimalism not as mere stylistic idiosyncrasy but as a dramatization of the tragic condition: the almost unbearable tension between human desire for meaning and a world that seemingly refuses to offer any meaning at all. Characters such as Vladimir and Estragon in *Waiting for Godot* enact not only an absurd waiting but also a tragic persistence in the face of nothingness. In his fusing of tragic consciousness and absurd form, Maria Helena argues that Beckett's theatre is not a denial of tragedy but a reinvention of it in modern terms or "a nova forma do trágico" (p. 76).

A particularly resonant strand of Maria Helena's analysis concerns "the suffering of existing" ("o sofrimento de existir" p. 4) moving to what she frames as the "sin of being born" ("o pecado de ter nascido" p. 15). In Beckett's world, to exist is to endure. Birth is not a

[2] W. B. Yeats was awarded the prize in 1922, and George Bernard Shaw in 1925. Seamus Heaney would become the fourth in 1995.

[3] The first production of Beckett's work in Portugal was of *Waiting for Godot* (*À Espera de Godot*) in 1959, which was followed by others of the same play in 1962, 1967 and 1969. *Act Without Words II* (*Acto sem palavras II*) and *Krapp's Last Tape* (*A última gravação*) were produced in 1961; *Happy Days* (*Dias felizes*) in 1968; and *Endgame* (*Fim de festa*) in 1970. And here I gratefully acknowledge the use of my colleagues Sebastiana Fadda and Rui Pina Coelho's chronology in "Samuel Beckett in Portugal: Imagens roubados ao tempo: 1959–2006" in *Sinais de Cena* 5. Lisbon: Campo de Letras, 2006. pp. 25–40. Besides these professional Portuguese productions, The amateur English language theatre company, The Lisbon Players, staged *Waiting for Godot* in 1961, which provoked a visit from the PIDE. As the story goes, having sat through fifteen minutes or so of a run of the play, the PIDE agents pronounced it "totally incomprehensible"… and left. And so *Waiting for Godot* was performed uncut to great success. It's probably fortunate that they didn't stay long enough to meet Pozzo and Lucky.

beginning full of promise, but an entry into a realm of perpetual waiting, unfulfilled desire, and inevitable decay.[4] This existential suffering is not portrayed with melodramatic pathos; it is rather registered through Beckett's restraint: empty stages, fragmented dialogue and repetitions that enact the very experience of living without clear justification or resolution.

Building on this foundation, Maria Helena explores the idea of "infection through others" ("a infecção dos outros" p. 23). In Beckett's theatre, 'the other' is not a figure offering consolation but is rather a vector of anxiety, obligation, and miscommunication. The presence of another character, as in *Endgame* with Ham and Chov, for example, frequently intensifies the sense of confinement rather than alleviating it, revealing how social contact can become a source of dread or contamination rather than fulfilment.[5] This connects with what Maria Helena terms the "penumbra zone" ("a zona de penumbra" p. 39), a metaphorical space where identity is always partial, obscured by silence and the limits of language: dialogue is repetitive, circular, often collapsing into nonsense. Words accumulate only to reveal their own insufficiency. In this way, language becomes tyrannical-not because it dominates meaning, but because it fails or perhaps simply refuses to contain or convey it. Silent pauses, ellipses, stage directions emphasising absence over presence, all work together to make silence a counterpart to speech. For Maria Helena, silence in Beckett is not emptiness but the presence of the unrepresentable, a necessary counterpart to language's futility.

Maria Helena writes with great clarity, balancing detailed textual readings with broader theoretical reflection. There is also an invitation to the reader to see Beckett's theatre as a space where existential disillusionment and theatrical innovation coalesce.

The dissertation is a thoughtful, nuanced engagement with Beckett, both critical and empathetic. Her focus on suffering, silence, and the limits of words resonates strongly with the core concerns of absurdist drama. *O Teatro de Samuel Beckett* is an early contribution to Beckett studies by a scholar whose promise, as we are all very much aware, was to be more than fulfilled in the many fruitful years that were to come.

[4] Perhaps most powerfully expressed by Vladimir's: "Astride of a grave and a difficult birth. Down in the hole, lingeringly, the grave-digger puts on the forceps. We have time to grow old. The air is full of our cries." *Waiting for Godot* (1956), London: Faber. p. 90.

[5] HAMM: Kiss me. (Pause) Will you not kiss me? // CLOV: No. // HAMM: On the forehead. // CLOV: I won't kiss you anywhere. (Pause.) // HAMM: Give me your hand at least. (Pause.) Will you not give me your hand? // CLOV: I won't touch you. *Endgame* (1958), London: Faber. P. 44.

CC BY NC ND

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 5
JUNHO DE 2026

ESCREVER O TEATRO

A CRÍTICA DE MARIA HELENA SERÔDIO (1988-1992)

HELENA SIMÕES
CRÍTICA DE TEATRO E INVESTIGADORA

VÉRTICE
MARIA HELENA SERÔDIO

“Acabou o absurdo?”, II série, n.º 5, Agosto, 1988, pp. 116–119.

“A propósito de Fausto. Fernando. Fragmentos. No Teatro Nacional”, II série, n.º 13, Abril, 1989, pp. 105–107.

“Duas encenações de Shakespeare: Kenneth Branagh em Lisboa”, II série, n.º 29, Agosto, 1990, pp. 104–109.

“O teatro e a interpelação do real”, II série, n.º 34, Janeiro, 1991, pp. 7–11.

“Em cena: Teatro da Cornucópia e A Missão duas vezes”, II série, n.º 48, Maio–Junho, 1992, pp. 95–96 e 112–114.

“Em cena: O Bando”; “À flor das palavras: uma retórica teatral da paixão nos trabalhos d’O Bando”; “Teatrografia”, II série, n.º 51, Novembro–Dezembro, 1992, pp. 91, 106–111, 128–131.

INTRODUÇÃO

O presente artigo inscreve-se no contexto da homenagem a Maria Helena Serôdio promovida pela revista *Sinais de Cena*, procurando contribuir para a reflexão sobre a singularidade e a consistência do seu percurso crítico. Partindo de um conjunto delimitado de textos publicados entre o final da década de 1980 e o início da década de 1990, analisa-se um momento significativo da sua actividade como crítica e investigadora, no qual se tornam particularmente visíveis alguns dos traços estruturantes da sua escrita.

O *corpus* considerado integra seis textos, incidindo sobre objectos diversos – desde encenações de textos de Fernando Pessoa, William Shakespeare e Heiner Müller até reflexões sobre o campo crítico e institucional do teatro e estudos dedicados a companhias como o Teatro da Cornucópia e O Bando. Estes escritos abrangem a análise de espectáculos concretos, a reflexão sobre os enquadramentos históricos e políticos de produção teatral e a leitura de projectos colectivos enquanto formas de intervenção cultural.

Mais do que uma simples reunião de recensões ou comentários circunstanciais, este conjunto de textos revela uma matriz crítica coerente, fundada na articulação entre consistência conceptual, atenção às formas cénicas, historicização permanente e vigilância ideológica. A crítica surge, assim, não como exercício impressionista ou meramente avaliativo, mas como prática interpretativa informada, situada e responsável.

O objectivo deste artigo é compreender de que modo a autora constrói, nestes textos, uma leitura complexa do fenómeno teatral, articulando dramaturgia, encenação, actuação, espaço, contexto social e horizonte político. Ao fazê-lo, contribui para a configuração de um pensamento crítico sobre o teatro produzido e apresentado em Portugal, em diálogo constante com tradições, autores e práticas internacionais, e para a consolidação de uma memória reflexiva do campo teatral contemporâneo.

FUNDAMENTOS DA ESCRITA CRÍTICA

Nos textos analisados, a escrita crítica de Maria Helena Serôdio afirma-se, antes de mais, por um rigor conceptual constante, traduzido na recusa sistemática de leituras impressionistas ou meramente avaliativas. A sua abordagem funda-se numa elevada exigência analítica que atravessa diferentes objectos e contextos, permitindo articular descrição, interpretação e problematização num mesmo gesto crítico.

A mobilização de referenciais teóricos diversos – de Manuel Gusmão a Bakhtin, de Brecht a Eugenio Barba – não surge como aparato erudito, mas como instrumento operativo de leitura. As referências são convocadas de modo funcional, integrando-se organicamente no processo interpretativo e contribuindo para esclarecer os modos de construção do sentido cénico, as relações entre texto e cena, bem como as implicações estéticas e ideológicas das opções artísticas. Trata-se, assim, de uma teoria em uso, indissociável da análise concreta dos espectáculos.

Este rigor manifesta-se igualmente na atenção cuidada às dimensões formais da criação teatral. A crítica incide com particular cuidado sobre a dramaturgia, a organização do espaço, a composição das personagens, o trabalho dos actores, o ritmo da encenação e a articulação entre diferentes planos expressivos. Longe de se limitar a uma

apreciação global dos espectáculos, a escrita constrói-se a partir da observação detalhada dos seus dispositivos internos, tornando visível a complexidade dos processos de produção de sentido.

Paralelamente, a análise formal é sistematicamente inscrita numa perspectiva histórica e contextual. Os espectáculos são lidos à luz dos seus enquadramentos culturais, políticos e institucionais, bem como das transformações mais amplas do campo teatral. Esta historicização não funciona como simples pano de fundo, mas como elemento constitutivo da interpretação, permitindo compreender as obras como respostas situadas a problemáticas específicas do seu tempo.

Neste sentido, a crítica evidencia uma vigilância ideológica permanente, que não se traduz em julgamentos simplificadores, mas numa atenção constante às formas de legitimação simbólica, aos discursos implícitos e às relações de poder que atravessam a criação artística. Esta dimensão torna-se particularmente visível nas análises de espectáculos integrados em estruturas institucionais de grande visibilidade pública, onde a articulação entre estética, política cultural e responsabilidade social se apresenta de forma mais explícita.

Importa sublinhar, contudo, que esta vigilância não compromete a abertura interpretativa nem a disponibilidade para a complexidade das obras. Pelo contrário, reforça a densidade da leitura crítica, ao reconhecer simultaneamente as potencialidades emancipatórias e as ambivalências inscritas nos objectos analisados. A escrita afirma-se, assim, num equilíbrio rigoroso entre exigência teórica, atenção formal e consciência histórica.

Deste modo, os fundamentos da prática crítica configuram uma matriz coerente, assente na articulação entre conhecimento conceptual, sensibilidade estética e responsabilidade intelectual. É essa matriz que sustenta a consistência e a autoridade da sua intervenção no campo teatral, permitindo pensar o espectáculo não apenas como acontecimento artístico, mas como fenómeno cultural situado.

DO TEXTO À CENA: A CONSTRUÇÃO DE SENTIDO

Nos textos dedicados à análise de espectáculos, Maria Helena Serôdio desenvolve de forma particularmente exemplar o seu modo de articulação entre leitura dramatúrgica, observação cénica e contextualização histórico-cultural. Longe de se limitar à descrição impressionista ou à avaliação subjectiva, a sua escrita desenvolve progressivamente uma interpretação sustentada, na qual o espectáculo é pensado como objecto complexo e denso, resultante da intersecção entre texto, encenação, actores, dispositivos plásticos e enquadramento institucional.

A análise do espectáculo *Fausto. Fernando. Fragmentos* constitui, a este título, um caso paradigmático. Partindo da especificidade do material pessoano – fragmentário, inacabado e problemático do ponto de vista da fixação textual –, a crítica acompanha o trabalho dramatúrgico e cénico de reorganização desse *corpus*, interrogando simultaneamente as suas implicações estéticas e hermenêuticas. A leitura não se centra apenas na fidelidade ao autor, mas na forma como a encenação constrói um campo de tensões entre pensamento filosófico, teatralidade e experiência do espectador.

De modo análogo, no estudo das encenações de *Rei Lear* e *Sonho de uma noite de Verão*, pela Renaissance Company, a análise articula a leitura formal com a reflexão histórica e ideológica. A comparação entre

diferentes tradições interpretativas, entre o legado cinematográfico e a prática teatral contemporânea, e entre modelos institucionais distintos permite situar os espectáculos num campo mais vasto de circulação de sentidos. O olhar crítico recusa tanto a celebração acrítica como a desqualificação simplista, optando por uma avaliação matizada, atenta às contradições e ambivalências dos projectos artísticos.

Esta mesma exigência interpretativa estrutura os textos dedicados às duas encenações de *A missão*, de Heiner Müller, pelo Teatro da Cornucópia. Aqui, a crítica evidencia de forma particularmente clara a atenção às relações entre estética, política e historicidade. A análise das diferenças entre as duas produções não se reduz a um exercício comparativo formal, mas inscreve-se numa reflexão mais ampla sobre a transformação das utopias, a experiência da desilusão histórica e a reconfiguração dos horizontes ideológicos no início da década de 1990.

A noção de "paixão", recorrente nos textos – particularmente visível nas reflexões sobre a Cornucópia e O Bando, onde a criação surge associada à entrega, à cumplicidade e ao risco –, não se opõe, contudo, ao rigor analítico. Pelo contrário, constitui um dos motores centrais da atenção minuciosa às soluções cénicas, às escolhas dramatúrgicas e às modalidades de relação com o público. A adesão afectiva ao objecto de estudo convive, assim, com uma permanente vigilância crítica.

Em todos estes casos, a escrita revela uma recusa sistemática de leituras redutoras. O espectáculo não é pensado como ilustração de um texto, nem como simples evento efémero, mas como produção de sentido situada, atravessada por memórias, tradições e conflitos. A crítica assume-se, deste modo, como espaço de mediação entre a obra, o seu tempo e os seus públicos, contribuindo para a construção de uma compreensão aprofundada do fenómeno teatral.

A CRÍTICA COMO INTERVENÇÃO CULTURAL

Nos textos analisados, a escrita crítica de Maria Helena Serôdio não se limita à avaliação estética dos espectáculos, configurando-se como modalidade de intervenção no campo teatral e no espaço público. A crítica surge, assim, como prática situada, consciente da sua responsabilidade cultural, histórica e política.

Esta dimensão manifesta-se de modo particularmente evidente no texto dedicado ao 11.º Congresso Internacional da Associação Internacional de Críticos de Teatro («O teatro e a interpelação do real»), onde articula o relato do acontecimento com uma reflexão alargada sobre as transformações do teatro europeu no contexto pós-1989. A análise das comunicações, dos debates e das posições em confronto permite inscrever o teatro num horizonte de crise, redefinição e incerteza, marcado pela reconfiguração dos sistemas políticos, pelo enfraquecimento dos modelos institucionais tradicionais e pela emergência de novas formas de produção e recepção.

Neste contexto, a crítica é entendida como parte integrante do fenómeno teatral. Retomando explicitamente a ideia de que o crítico não ocupa um lugar exterior ao seu objecto, afirma-se uma concepção reflexiva da prática crítica, fundada na consciência da sua implicação nos processos de legitimação, circulação e memória dos espectáculos. O gesto crítico surge, assim, como instância de mediação activa entre criação, instituições e público.

Esta perspectiva atravessa igualmente os textos dedicados a espectáculos apresentados em contextos de forte visibilidade institucional, nos quais a autora interroga as relações entre política cultural,

programação, financiamento e projectos artísticos. A análise das condições de produção não constitui, nestes casos, um elemento periférico, mas parte integrante da interpretação estética, revelando a atenção constante às dinâmicas de poder que estruturam o campo teatral.

Ao mesmo tempo, recusa-se uma concepção instrumental da crítica como mero comentário de actualidade. A escrita procura inscrever os espectáculos numa temporalidade alargada, relacionando-os com tradições estéticas, debates teóricos e processos históricos. Deste modo, contribui para a construção de uma memória crítica que ultrapassa a efemeridade da recepção imediata e permite compreender o teatro como prática cultural durável.

Finalmente, importa sublinhar que esta dimensão interventiva não se traduz num discurso programático ou normativo. A crítica exerce-se sobretudo através da problematização, da contextualização e da abertura interpretativa, promovendo uma reflexão que convoca o leitor como interlocutor activo. Mais do que prescrever sentidos, configura-se um espaço de pensamento partilhado, no qual o teatro é interrogado como lugar de conflito, experimentação e responsabilidade colectiva.

PROJECTOS COLECTIVOS: ÉTICA, ESTÉTICA, POLÍTICA

Nos textos dedicados ao Teatro da Cornucópia e a O Bando, a escrita crítica de Maria Helena Serôdio atinge uma das suas formulações mais densas e consequentes. Neles, a análise dos espectáculos articula-se com uma reflexão alargada sobre os modos de organização do trabalho teatral, os princípios estéticos que orientam a criação e as formas de inscrição da prática artística no espaço social.

No caso da Cornucópia, particularmente na leitura das duas encenações de *A missão*, de Heiner Müller, a crítica evidencia a atenção rigorosa aos dispositivos plásticos, à composição cénica e ao trabalho dos actores, integrando-os numa reflexão sobre a memória política, a herança revolucionária e os dilemas da utopia no final do século XX. A comparação entre as duas produções permite pensar a encenação como processo histórico, atravessado pelas transformações do contexto cultural e das expectativas do público, recusando qualquer leitura estabilizada da obra teatral.

Mais do que avaliar resultados pontuais, constrói-se, nestes textos, uma interpretação consistente da Cornucópia enquanto projecto artístico coerente, marcado por uma exigência ética, por uma relação intensa com os textos e por uma concepção do teatro como espaço de responsabilidade intelectual e cívica. A encenação surge, assim, como lugar de confronto entre herança cultural, reflexão política e experimentação formal.

De modo paralelo, mas com inflexões próprias, os textos sobre O Bando desenvolvem uma análise aprofundada da relação entre criação artística, intervenção social e trabalho colectivo. A atenção à itinerância, à ligação às comunidades, à pedagogia cultural e à dimensão ritual da cena permite inscrever o percurso da companhia numa tradição de teatro comprometido, sem, contudo, o reduzir a uma função meramente instrumental.

A reflexão sobre a teatralidade do não dito, sobre a centralidade da palavra, sobre a fisicalidade dos actores e sobre a construção de dispositivos cénicos de forte densidade simbólica revela uma perspectiva que articula estética, antropologia cultural e pensamento político. A prática de O Bando é, assim, interpretada como uma forma singular de pensar a relação entre arte, memória, território e utopia.

Em ambos os casos, a crítica afasta-se de abordagens impressionistas ou meramente descritivas, privilegiando uma compreensão das companhias enquanto projectos históricos e culturais de longa duração. Cornucópia e O Bando surgem não apenas como produtores de espectáculos, mas como espaços de pensamento, resistência simbólica e construção colectiva de sentido.

Esta abordagem confirma uma concepção da crítica como mediação exigente entre a criação artística e a esfera pública, na qual a análise estética se articula indissociavelmente com uma reflexão sobre valores, práticas e responsabilidades.

CONCLUSÃO

Ao longo deste percurso, procurou-se mostrar como a escrita crítica de Maria Helena Serôdio assenta na consistência conceptual, na atenção rigorosa às formas cénicas e numa inscrição histórica e ideológica permanente dos objectos analisados. Longe de se limitar à descrição ou à avaliação circunstancial dos espectáculos, a sua crítica afirma-se como prática interpretativa exigente, capaz de articular texto, cena, contexto e recepção num pensamento coerente sobre o teatro.

O conjunto de textos analisados revela uma concepção da crítica como espaço de mediação activa entre criação artística, instituições culturais e comunidade de espectadores. Através da análise de encenações de autores como Fernando Pessoa, William Shakespeare e Heiner Müller, bem como da leitura aprofundada dos projectos da Cornucópia e de O Bando, evidencia-se uma atenção constante às relações entre estética, ética e política, entendendo o teatro como forma de pensamento e de intervenção simbólica no mundo.

Essa perspectiva manifesta-se igualmente na reflexão sobre os enquadramentos institucionais da prática teatral e sobre a responsabilidade pública da crítica, que é concebida como exercício de vigilância, de memória e de diálogo. A escrita crítica surge, assim, como gesto simultaneamente analítico e comprometido, atento à singularidade dos objectos, mas também às condições históricas da sua produção e circulação.

Num tempo em que a crítica tende frequentemente a diluir-se na lógica da comunicação imediata ou da opinião rápida, o trabalho de Maria Helena Serôdio afirma-se como modelo de exigência intelectual, de profundidade interpretativa e de responsabilidade cultural. O seu percurso contribui de forma decisiva para a consolidação de uma memória crítica do teatro em Portugal e para a afirmação da crítica como prática indispensável à vitalidade do campo teatral.

CC BY NC ND

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 5
JUNHO DE 2026

A COLEÇÃO ARQUIVAR O TEATRO

MUITAS LIÇÕES EM OITO PEQUENOS LIVRETOS

ANDRELISE GAUTERIO SANTORUM

CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS
DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (CET-FLUL)

Escrevo esta recensão a partir de um lugar específico que importa sublinhar. Não sou arquivista ou investigadora da ciência arquivística. Sou historiadora, pesquisadora da história do teatro e artista teatral com uma trajetória que já contabiliza muitas horas de trabalho no arquivo. Os Arquivos (letra maiúscula) onde nós investigadores trabalhamos, e os arquivos (letra minúscula) em que mergulhamos para fazer as nossas pesquisas, tornam-se quase casa para a maioria de nós. Espaços familiares de onde nos construímos e desconstruímos cotidianamente. É deste lugar que tenho acompanhado o trabalho do projeto ARTHE e é a partir dele que agora leio a coleção Arquivar o Teatro.

O ARTHE – Arquivar o Teatro foi um projeto de investigação financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) e acolhido pelo Centro de Estudos de Teatro (CET/FLUL) entre 2022 e 2024. Sendo o "primeiro projeto de investigação a realizar uma aproximação aos arquivos das companhias de teatro em Portugal" com o objetivo de "identificar existências, lacunas e modalidades de arquivamento praticadas pelas companhias e instituições, com vista a construir um mapa nacional e a combater o desaparecimento de informação fundamental", conforme definem Maria João Brilhante e Ana Bigotte Vieira na abertura do primeiro livreto desta coleção.

Estudar contextos históricos, encontrar ferramentas teóricas e metodológicas, estabelecer critérios de análise, buscar inspirações em outras experiências, para depois mapear e diagnosticar, cruzar dados e analisar informações, debater ideias e reformular questões, observando e escutando atentamente (pessoas, documentos, arquivos) as histórias que estes revelam ou ocultam foi a missão do projeto ARTHE ao longo destes três anos de investigação. Partindo da análise de vinte e dois arquivos – dois deles sediados no CET/FLUL (os arquivos do Teatro da Cornucópia e de Mário Barradas) e os outros vinte espalhados por diferentes localidades do país, pertencentes às companhias teatrais parceiras do projeto[1] – a equipe investigou os processos de teatro independente e de descentralização teatral, fundamentais para a história do teatro português, e mapeou a situação dos arquivos teatrais em Portugal, tornando possível identificar problemas e elencar possíveis soluções contra o enorme e latente risco de apagamento da História (e das histórias).

Uma das preocupações constantes do ARTHE foi a divulgação das suas atividades, compartilhando o passo a passo do projeto e abrindo espaço para debates e trocas de experiências através da promoção de *newsletters* mensais[2], da organização de jornadas e congressos acadêmicos, estando prevista ainda a publicação de um *e-book* e de um *Manual de boas práticas*. É neste contexto de partilha que se insere a coleção Arquivar o Teatro, que acompanha todo o percurso do ARTHE em uma linha do tempo que vai desde a sua concepção até a finalização do projeto.

Estruturada em oito pequenos livretos, a coleção nos convida a refletir sobre uma série de questões complexas através de uma linguagem simples e objetiva. Tanto os livretos quanto os capítulos que integram cada um deles dialogam constantemente entre si, questão crucial que

[1] O projeto ARTHE contou com a participação ativa de vinte companhias teatrais que desempenharam um papel central nos processos de teatro independente e descentralização teatral em Portugal. São elas: TAS – Teatro Animação de Setúbal; GICC – Teatro das Beiras; Teatro de Marionetas do Porto; Bonifrates; Teatro Regional da Serra do Montemuro; Teatro Maizum; TEL – Teatro Experimental de Lagos; Companhia Cegada; Chão de Oliveira; ATEF – Associação Teatro Experimental do Funchal; Aquilo Teatro; ACERT – Trigo Limpo Teatro; CTB – Companhia Teatro de Braga; Teatro Art'Imagem; Companhia de Teatro de Almada; CENDREV – Centro Cultural de Évora; O Bando; TEP – Teatro Experimental do Porto; Seiva Trupe – Teatro Vivo; e A Comuna – Teatro de Pesquisa. A lista com os nomes e as respectivas localizações de cada companhia podem ser conferidos no *website* do projeto: https://arthe.ceteatro.pt/companhias/.

[2] As *newsletters* foram publicadas mensalmente entre maio de 2023 e fevereiro de 2025, e estão disponibilizadas no *site* do projeto.

nem sempre se cumpre quando falamos sobre coleções. O conjunto de autores é formado pelos próprios membros da equipe do ARTHE, pelos investigadores que atuaram como consultores do projeto[3] e por uma gama de outros renomados especialistas que foram convidados a colaborar. Situados entre a história contemporânea, a sociologia, a antropologia, a história oral, os estudos do teatro e da performance, as humanidades digitais e a ciência arquivística, estes autores marcam o caráter profundamente interdisciplinar da coleção. Partindo do palco, do museu ou do arquivo, situados em Portugal, no Brasil ou no Chile, estes investigadores dividem com o leitor as suas experiências de pesquisa e os resultados que foram alcançando em textos que mesclam rigor científico, ampla experiência empírica e fundamentação teórica de peso com uma linguagem profundamente afetiva.

A contribuição desta coleção para a historiografia é inegável pelo ineditismo que a caracteriza e pelo debate fundamental que traz à tona. Os livretos nos apresentam uma ampla gama de problematizações, nos convidando a pensar sobre o que é um arquivo e o que não é; sobre por que arquivar e como arquivar; sobre a importância de ativar o arquivo, de utilizá-lo, de torná-lo vivo; sobre as noções (no plural) de teatro independente e de descentralização teatral e o que elas revelam sobre a história do teatro português; sobre a importância das pequenas histórias para a reescrita da História; sobre o necessário encontro das artes performativas com o ambiente digital e também sobre os novos riscos que esse encontro oferece.

Para além das questões mais gerais que permeiam toda a coleção, é importante apresentar de forma muito sintética os aspectos que se destacam em cada um dos livretos.

[3] Os nomes de toda a equipe do ARTHE, bem como os nomes dos investigadores consultores do projeto, podem ser conferidos em: https://arthe.ceteatro.pt/equipa/.

LIVRO 1

ARTHE – ARQUIVAR O TEATRO: PRIMEIROS PASSOS DE UM PROJETO

Maria João Brilhante (coord.), Lisboa, Centro de Estudos de Teatro, 2023, 46 pp.

Subdividido em cinco capítulos, o primeiro livreto da coleção trata da apresentação do ARTHE pela própria equipe do projeto, dando a conhecer questões como: no que ele consiste; quais foram os seus objetivos gerais e específicos; quais foram os seus antecedentes e de que forma isso marcou a essência do projeto ainda no momento da sua concepção; as diferentes vertentes da investigação e os resultados previstos ao final dos três anos de execução.

Maria João Brilhante, Ana Bigotte Vieira, Laura Rozas Letelier, Fábio Marques Belém, Pedro Cerejo e Tiago Ivo Cruz abrem a coleção oferecendo uma introdução sobre as noções de teatro independente e de descentralização teatral e informando de que forma estas noções seriam trabalhadas pelo ARTHE, nos apresentando o arquivo do Teatro da Cornucópia e os arquivos das companhias parceiras do projeto, informando o leitor sobre os critérios utilizados para a escolha destas companhias, e os instrumentos que foram elaborados em conjunto com estes grupos.

LIVRO 2

OS ARQUIVOS DAS COMPANHIAS DE TEATRO E A SUA DESCRIÇÃO

Maria João Brilhante (coord.), Lisboa, Centro de Estudos de Teatro, 2023, 71 pp.

O segundo livreto apresenta a primeira fase de trabalho do ARTHE. Ficamos a conhecer os arquivos sediados na biblioteca da FLUL e de que forma eles contribuíram para a produção de alguns princípios fundamentais para o projeto e, de forma um pouco mais detalhada, o que é o arquivo do Teatro da Cornucópia (o seu inventário, alguns

desafios encontrados durante a pesquisa, o que as primeiras pastas consultadas sugerem sobre a história da companhia e sobre a história do período).

Também são apresentados os questionários enviados para as companhias (publicado na íntegra no Anexo do livreto) e o que as primeiras respostas indicavam sobre o estado destes arquivos, sobre a autopercepção das companhias sobre os seus arquivos, e sobre as necessidades que existem para a salvaguarda deste patrimônio; questões fundamentais para um primeiro diagnóstico da situação dos arquivos das artes performativas em Portugal.

LIVRO 3

PERSPECTIVA COMPARATISTA NA RECOLHA, TRATAMENTO E ANÁLISE DE ARQUIVOS DE TEATRO

Maria João Brilhante (coord.), Lisboa, Centro de Estudos de Teatro, 2024, 63 pp.

No primeiro capítulo, Maria João Brilhante atualiza o leitor sobre as "missões que nos levaram a atravessar o país ao longo de 2023" e o seu impacto na investigação, destacando a riqueza do que foi encontrado nestes arquivos e o que estas descobertas trazem de novo para a historiografia. Ressaltando a importância de alargar horizontes e de cruzar experiências para entender semelhanças e diferenças entre a realidade portuguesa e o que tem sido feito em prol do "arquivar o teatro" pelo mundo, ela reflete ainda sobre as vantagens de adotar uma abordagem comparativa para o estudo dos arquivos que estavam sendo mapeados.

O terceiro livreto surge justamente no seguimento da Conferência Internacional Arquivos Cruzados, promovida pelo ARTHE com o intuito de divulgar a pesquisa, ouvir parceiros e conhecer outras perspectivas. Elizabeth R. Azevedo, o Coletivo Arde e Marco Baravalle foram os três participantes da conferência escolhidos para colaborar com a coleção, falando das suas experiências a partir do Brasil, do Chile e da Itália, respectivamente, nos capítulos "Centro de Documentação Teatral: criação, atuação e perspectivas"; "Arte de archivo, pensar los archivos desde el sur" e "Performance, Commons and the Archive", compartilhando as dificuldades semelhantes que enfrentam e as soluções possíveis que foram encontrando.

LIVRO 4

HISTÓRIA ORAL E METODOLOGIAS DA HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA: CONTRIBUTOS PARA O ESTUDO DOS ARQUIVOS DE TEATRO

Ana Bigotte Vieira (org.), Lisboa, Centro de Estudos de Teatro, 2024, 52 pp.

O quarto livreto possui um enfoque na história oral, tendo em vista que uma das etapas do projeto ARTHE previa a realização de cerca de 25 entrevistas[4] com fontes vivas da história do teatro português que atuaram sobretudo no contexto dos processos de teatro independente e de descentralização. Surge com o objetivo de reunir diferentes experiências de investigação que problematizem o uso desta metodologia.

Enquanto Luísa Tiago Oliveira nos guia em um panorama histórico do uso da história oral no âmbito internacional e nacional; Gonçalo Frota compartilha um pouco da sua larga experiência jornalística refletindo sobre o fato de a memória desencadear sempre outras pequenas memórias, sobre as distorções da memória e sobre a nossa responsabilidade como pesquisadores, já que "um arquivo de entrevistas

[4] Até o momento de produção deste livreto já haviam sido feitas 21 entrevistas com personalidades como Adolfo Gutkin, Antonino Solmer, Christine Zurbach, Luís Varela, João Mota, Filipe La Féria, Maria do Céu Guerra e Rui Mendes, entre outros.

sem utilização real e efectiva é apenas uma história oral em potência, uma história oral à espera de acontecer e de tomar forma".

Catarina Laranjeiro, por sua vez, escolhe compartilhar três encontros que ocorreram durante a sua investigação por eles serem ilustrativos "de como os caminhos pelos quais a história oral nos conduz, são repletos de contradições, de silêncios, de não-ditos, de ambiguidades. Que nos fazem ficar sem chão". Uma das experiências que compartilha faz com que qualquer pesquisador que já tenha trabalhado com história oral transborde de solidariedade ao ler o seu relato sobre os imprevistos que acontecem durante uma entrevista e que, neste caso, transformaram seja o guião de perguntas cuidadosamente preparado seja a câmera e o gravador devidamente carregados em ferramentas inúteis diante da imprevisibilidade de um entrevistado ansioso para contar a sua história.

LIVRO 5

PERSPECTIVAS ACTUAIS SOBRE ARQUIVOS DIGITAIS

Maria João Brilhante e Ana Bigotte Vieira (org.), Lisboa, Centro de Estudos de Teatro, 2024, 74 pp.

O quinto livreto nos oferece um pequeno manual sobre arquivos digitais. Reflete sobre o encontro promissor entre o ambiente digital e as artes performativas, apresenta um pequeno histórico sobre as primeiras bases de dados criadas em Portugal nos anos 1990 (como a CETbase), traz as definições de "digital" e de "digitalização", e mapeia a situação das bases de dados em Portugal hoje, mostrando quais desafios enfrentam de acordo com a perspectiva das humanidades digitais. Defende que a tecnologia precisa ser "mais que um instrumento para a preservação e classificação", funcionando na prática para as próprias companhias responsáveis pelos arquivos e para os pesquisadores que irão estudar aqueles arquivos, e aborda as vantagens e os riscos que se apresentam na "nova era do digital", em que as tecnologias se tornam obsoletas muito rapidamente, nos colocando diante do desafio da sustentabilidade.

José Pedro Sousa explica com uma grande riqueza de detalhes o que seria necessário para a criação de um dispositivo de armazenamento e recuperação de dados e quais os cuidados que precisamos de ter com a digitalização, a descrição e a criação de metadados, apresentando os três passos basilares para a criação de uma base de dados relacional, mencionando os desafios que cada uma das muitas etapas que sublinha podem apresentar e quais seriam as possíveis soluções para enfrentar tais obstáculos.

O livreto compartilha exemplos práticos através dos capítulos de Paula Parente Pinto e de João Sousa, que apresentam o *website* performingthearchive.com, refletindo sobre a performance-arte como conceito, falando sobre os desafios que enfrentaram para criar o website, destacando a importância dos princípios curatoriais para o trabalho que desenvolvem. Por último, Sara Orsi também oferece uma abordagem prática mencionando exemplos de projetos de *web-based performances* como o *New Old Films*, de aplicações como o *Bifurcações Especulativas* e de catálogos como o *Whole Web Catalog*. A autora reflete sobre as transformações sofridas pelo conceito de arquivo evidenciando as novas tarefas, princípios e pressupostos que envolvem o arquivo. Aborda a relação do documento digital com o analógico, problematiza sobre a internet (esse "hiper-arquivo-relacional") e chama a atenção sobre o papel ativo dos utilizadores dos arquivos.

LIVRO 6

ESTADO GERAL DOS ARQUIVOS DE TEATRO EM PORTUGAL

Maria João Brilhante (org.), Lisboa, Centro de Estudos de Teatro, 2025, 52 pp.

Salvaguarda e transmissão, duas palavras-chaves que estão na essência do ARTHE, aparecem neste livreto costurando os capítulos que o compõem. Este livreto foi produzido em uma fase em que a equipe do projeto estava de fato imersa nos arquivos, já que, conforme afirma Pedro Cerejo, "para se trabalhar sobre arquivo é mesmo preciso mergulhar nos arquivos" e "uma das mais belas formas de recolher informação é mesmo deixar-se levar pela consulta dos arquivos mais ou menos arrumados, mais ou menos poeirentos", permitindo que "elementos chamem elementos".

Os autores nos contam que materiais foram encontrados durante as diversas visitas feitas às companhias; que semelhanças e diferenças foram observadas entre um arquivo e outro; que dificuldades as companhias enfrentam e como isso impacta nos seus arquivos. Além disso, ficamos a saber algumas conclusões importantes retiradas das análises feitas pelo projeto, como a percepção sobre a dispersão dos arquivos e a importância do estabelecimento de uma REDE que promova o diálogo entre materiais e documentos complementares.

O capítulo de Fábio Marques Belém descreve aquilo que consiste em uma das maiores contribuições do projeto ARTHE: o empoderamento das companhias teatrais. Os questionários exploratórios, as conversas com os responsáveis pelos arquivos das companhias e as muitas horas de trabalho passadas pela equipe dentro destes espaços atuaram no sentido de "mobilizar as próprias companhias teatrais para que desenvolvam práticas arquivísticas", convidando os responsáveis por estes arquivos a refletirem sobre a riqueza dos seus acervos, "encorajando cada grupo a gerenciar e preservar sua própria memória". A reflexão sobre a ativação do arquivo, por exemplo, possui um papel fundamental para o empoderamento destas companhias, pois, conforme nos lembra Laura Rozas, "os arquivos não são apenas registos em repouso", sendo crucial estabelecer um equilíbrio entre a necessidade de preservar e o desejo de partilhar.

LIVRO 7

TEATRO INDEPENDENTE E DESCENTRALIZAÇÃO

Maria João Brilhante (org.), Lisboa, Centro de Estudos de Teatro, 2025, 98 pp.

O sétimo livreto desta coleção trata dos dois conceitos que estão na base do ARTHE, de onde partiram as primeiras perguntas do projeto destinadas aos arquivos que seriam analisados. Os capítulos aqui reunidos são sínteses das investigações desenvolvidas por Tiago Ivo Cruz, Laura Rozas Letelier, Carolina Valente e Fábio Marques Belém, integrantes da equipe do projeto que produziram as suas pesquisas de mestrado e de doutoramento a partir dos arquivos escolhidos pelo projeto. Aqui ficamos a conhecer alguns dos materiais encontrados nos arquivos de Mário Barradas, do Teatro da Cornucópia, do Teatro A Comuna e da companhia O Bando e o que eles sugerem sobre estes dois processos fundamentais para a compreensão do contexto teatral das décadas de 1970 e 1980.

O livreto começa por trabalhar o significado destes conceitos e a pluralidade de noções que coexistiram no período em questão; a circulação destas ideias em Portugal, o contraste com os debates que aconteciam a nível europeu; as evidências dessas pluralidades nos repertórios teatrais das companhias portuguesas; e a relação destes processos com a arena institucional e política. A partir do arquivo de Mário Barradas Tiago Ivo Cruz analisa a trajetória do precursor

da descentralização teatral em Portugal, evidenciando os obstáculos que enfrentou para o êxito do seu projeto e os resultados dos seus esforços concretizados na criação do Centro Cultural de Évora (CCE), em 1975. Com outros materiais deste mesmo arquivo, Carolina Valente investiga a experiência da Associação Técnica e Artística da Descentralização Teatral (ATADT), desde a sua criação em 1976 e até o seu encerramento em 1984, analisando os Encontros da Descentralização Teatral promovidos pela ATADT.

Já Laura Rozas escolhe olhar para a experiência de duas companhias teatrais portuguesas, O Bando e A Comuna, procurando compreender o conceito de "lugar teatral" no contexto das ocupações teatrais (e não só) que ocorreram logo após o 25 de Abril e que trouxeram para o centro do debate uma nova concepção sobre os espaços do teatro independente.

O livreto encerra com o capítulo de Fábio Belém que nos guia em um "passeio historiográfico", desde a Segunda Guerra Mundial até o final do século XX, observando os vários ciclos do movimento do teatro independente ao longo da história do teatro português. A partir da análise de diversos materiais encontrados em arquivos e da leitura de referências bibliográficas fundamentais retiradas da biblioteca criada pelo ARTHE[5], ele categoriza as companhias de teatro independente em Portugal em fases distintas, cada uma delas marcada por características específicas e por contextos estéticos e políticos distintos que impactavam no conjunto de questões reivindicadas.

LIVRO 8

ARQUIVOS: HISTÓRIA, MEMÓRIA E CRIAÇÃO

Maria João Brilhante e Ana Bigotte Vieira (org.), Lisboa, Centro de Estudos de Teatro, 2025, 59 pp.

O último livreto desta coleção amarra os outros sete que o antecederam. Aqui são escolhidos dois pontos de partida diferentes que nos lembram sobre as inúmeras possibilidades de transmissão da memória e sobre o seu papel na atualidade. Desta vez, a palavra é dada para aqueles que no seu cotidiano lutam incansavelmente para transformar diferentes materiais de arquivo em arte.

Partindo do museu, "mais especificamente o lugar onde se encontram todas as coisas", somos convidados a refletir junto de Hélia Marçal sobre o amontado de "coisas" que existem nos museus, nos arquivos e em outras instituições de memória, "resíduos do que em tempos foi um objeto apreciado", sobre as relações de poder que existem no seio destas instituições que definem os valores das coisas, sobre a potência da coisa que se torna objeto e sobre o risco de um objeto se tornar mais uma vez coisa. Situando este debate em Portugal, ela

← [5] Ao longo da execução do projeto, o ARTHE criou uma biblioteca física e virtual composta pelos livros produzidos pelas companhias teatrais parceiras (edições comemorativas, por exemplo, publicadas no aniversário dos grupos); por *links* com materiais audiovisuais e *sites* na *web*; por teses e dissertações depositadas em repositórios nacionais e internacionais; além de documentos que compõem a legislação do período analisado. O objetivo foi criar uma espécie de "chão comum" com um conjunto de referências bibliográficas consideradas relevantes para a compreensão das questões que estavam sendo analisadas e que pudesse ser consultado por todos os membros da equipe sempre que houvesse a necessidade de estudo da contextualização histórica, política, sociológica, cultural e artística do teatro português no século XX, sobretudo nas décadas de 1970 e 1980 em que se inserem os processos de teatro independente e de descentralização teatral. No primeiro livreto desta coleção Laura Rozas Letelier conta de forma mais detalhada sobre a constituição desta biblioteca, que mais tarde foi disponibilizada no *website* do projeto e que pode ser consultada em: https://arthe.ceteatro.pt/recursos/.

destaca a difícil realidade que as companhias têm atravessado por conta da falta de recursos para a preservação dos seus arquivos e a manutenção das suas atividades, o que tem levado a perda de espólios documentais e ao encerramento de muitas companhias, alertando que "sem o tempo, recursos e infraestruturas conducentes à inventariação, catalogação e conservação destes arquivos, as coisas nunca deixarão de ser coisas".

Os outros dois autores convidados a colaborar neste livreto partem do palco para dividir conosco o potencial artístico dos arquivos. André Amálio explica o processo criativo de teatro documental da companhia Hotel Europa, contando como utilizou testemunhos orais e documentos históricos para construir o espetáculo *Portugal não é um país pequeno*, encenado pela companhia em 2015. São mencionadas questões como as reflexões do grupo sobre a necessidade de criticar a história inserida nos arquivos públicos, as evidências retiradas dos relatos dos entrevistados e os critérios utilizados para a leitura, a análise e a utilização destes materiais em cena, ressaltando a importância do trabalho com o arquivo que permite "inscrever um novo discurso na esfera pública".

O arquivo também é o grande protagonista do trabalho de Joana Craveiro, diretora artística do Teatro do Vestido, que nos apresenta "um conjunto de fragmentos sobre a observação do mundo a partir de arquivos, colecções e objectos vários", refletindo sobre estes "arquivos que irão continuar a assombrar-nos, a menos que os olhemos de frente". A autora seleciona uma série de histórias suas e da sua companhia, encontros com variados tipos de pessoas e de arquivos; algumas das muitas histórias e dos muitos arquivos (vivos) que moram no arquivo do Teatro do Vestido, que se tornaram base para diversas criações do grupo e que moldaram a prática arquivística do Teatro do Vestido que entende a preservação da memória como "uma forma activa e concreta de resistência", que acredita no "desenvolvimento de uma arquivística militante, engajada e participada, ancorada nas experiências das pessoas comuns e suas histórias e na preservação de uma ideia de *pequena(s) memória(s)*".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Encerro esta recensão destacando um último ponto sobre esta coleção: a sua utilidade para diferentes tipos de públicos, oferecendo um enorme conjunto de lições que servem, ao mesmo tempo, para a sociedade em geral, para as companhias teatrais, para o poder público e para aqueles que se dedicam à investigação.

Nestes livretos, as companhias parceiras do projeto têm a oportunidade de ler as suas próprias vozes sendo valorizadas; de ver as suas angústias, anseios, dificuldades e necessidades recebendo a devida atenção; de sentir que os seus esforços cotidianos pela preservação dos seus arquivos são apreciados; e de refletir sobre as possíveis ações que podem fazer enquanto responsáveis por estes acervos para que estas memórias não se percam. Para as outras companhias teatrais que irão ler esta coleção, os livretos poderão ajudar a perceber que o conjunto de "coisas" que possuem são na verdade um arquivo, que existem outras companhias com dificuldades parecidas com as suas, que existe uma enorme responsabilidade na escolha do que preservar; e que os acervos que possuem podem ser matéria cênica para novas criações, podem ser transformados em livros que divulguem a história da companhia ou podem virar fontes históricas para futuras investigações, se forem preservados e disponibilizados.

Para o poder público, os livretos são pequenos manuais com uma série de lições valiosas. Caso os responsáveis pelo cuidado com os arquivos portugueses escolham (e esperamos que sim) fazer algo em prol da proteção da memória do teatro português receberiam aqui um diagnóstico minucioso do estado dos arquivos de teatro e das artes performativas em Portugal. Não precisariam partir do zero para mapear os arquivos que existem e que ainda não são reconhecidos enquanto tal, para traçar diagnósticos sobre as necessidades que existem e nem mesmo para pensar em soluções possíveis para resolver os problemas que colocam em risco de esquecimento estas histórias, pois o ARTHE, conforme documentado nesta coleção, já o fez.

Os livretos vão além de indicar os problemas ou de explicar as consequências que cada obstáculo oferece a curto, médio e a longo prazo, pois apontam a todo o momento para as ações práticas que poderiam ser feitas. Mencionam as necessidades em comum e aquelas que são específicas para cada um destes arquivos, detalham a composição destes acervos e as memórias que eles abrigam (e que vão tão além da história do teatro português), contam sobre o que já tem sido feito pelos responsáveis por estes arquivos e sobre o que ultrapassa aquilo que está ao alcance das companhias, explicam o que tem sido feito no mundo para a proteção desse patrimônio e que ainda falta fazer em Portugal e, principalmente, emitem um alerta para a necessidade de recursos humanos, técnicos e financeiros que o cuidado com os arquivos exige.

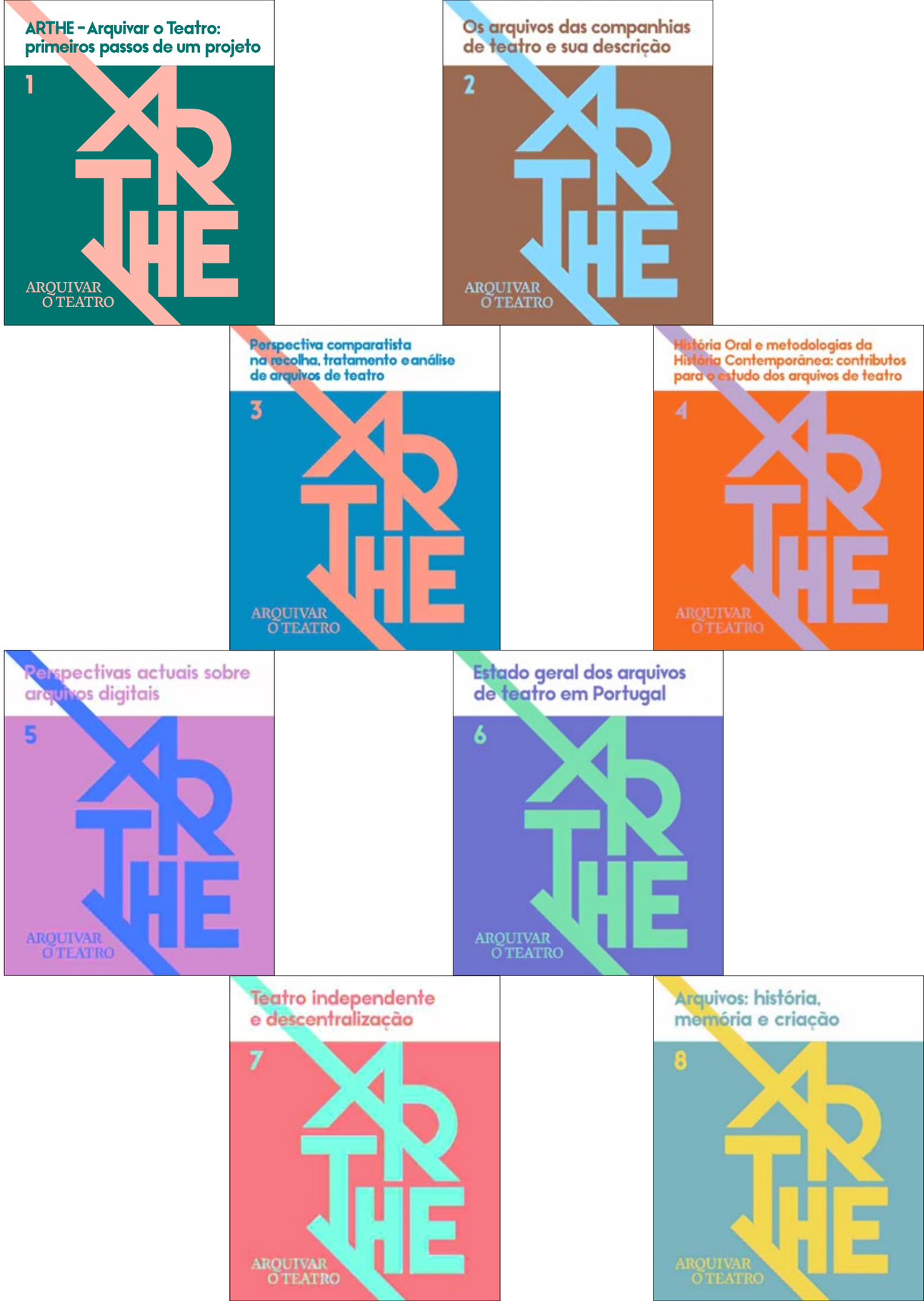
A coleção destaca a importância da implementação de políticas culturais, sugere que novos usos poderiam ser pensados para as ferramentas públicas que já existem e indica como pequenas ações poderiam auxiliar na resolução de grandes problemas. Os meios necessários para a proteção e manutenção destes acervos vão desde a cedência de espaços físicos capazes de abrigar estes arquivos até a disponibilização de técnicos da arquivística qualificados para tratar destes materiais; passando pela oferta de formações na área para aqueles que já fazem o possível para defender as suas histórias, pelo auxílio na criação de plataformas digitais seguras que possam salvaguardar estas memórias da ação do tempo e pela construção de redes que permitam o diálogo entre arquivos e documentos dispersos pelo país.

Para aqueles que investigam o teatro, as artes performativas ou os arquivos os livretos são um "manual de boas práticas de investigação". Através dos muitos capítulos que narram as missões do ARTHE – atravessando o país "desde a Madeira até ao Algarve, passando por Minho e Trás-os-Montes", indo ao encontro das companhias teatrais e dos seus arquivos, se utilizando de uma escuta ativa e sensível para ouvir as suas dificuldades – nós, investigadores, aprendemos sobre a riqueza da pesquisa de campo e sobre a humildade de saber ver e ouvir atentamente os nossos "objetos de estudo". Outra lição nos é dada através da constante preocupação do projeto não apenas com a entrega de um "resultado final" mas com a divisão do passo a passo da investigação. A escolha de ir mostrando cada uma das respostas que obtinham e o leque de novas perguntas que surgiam; dividindo com os leitores as muitas vezes em que a equipe precisou recalcular rotas previamente definidas, ensinam que uma investigação é viva, essencialmente dinâmica, e que deixar que ela assim o seja condiciona (e muito) a qualidade da pesquisa. Nos lembra também que a divisão do percurso da nossa investigação pode auxiliar outras pessoas que investigam, abrindo pistas para novos estudos, oferecendo pontos de partida metodológicos para outros pesquisadores, inspirando novas formas de se fazer pesquisa.

Além disso, é esse compartilhar que desmistifica o trabalho do investigador e que aproxima a sociedade do que nós fazemos.

Quando se decide narrar os detalhes sobre os bastidores de uma investigação torna-se possível que a sociedade fique a saber que para se produzir conhecimento, são necessários anos, meses, semanas, dias inteiros, horas intermináveis passadas abrindo caixas empoeiradas, lendo e analisando documentos, organizando e descrevendo informações, preenchendo tabelas, se questionando a todo instante, debatendo com equipes, ouvindo pessoas. Trazer isso para a consciência coletiva é fundamental para a valorização da pesquisa científica, em especial no caso das ciências humanas.

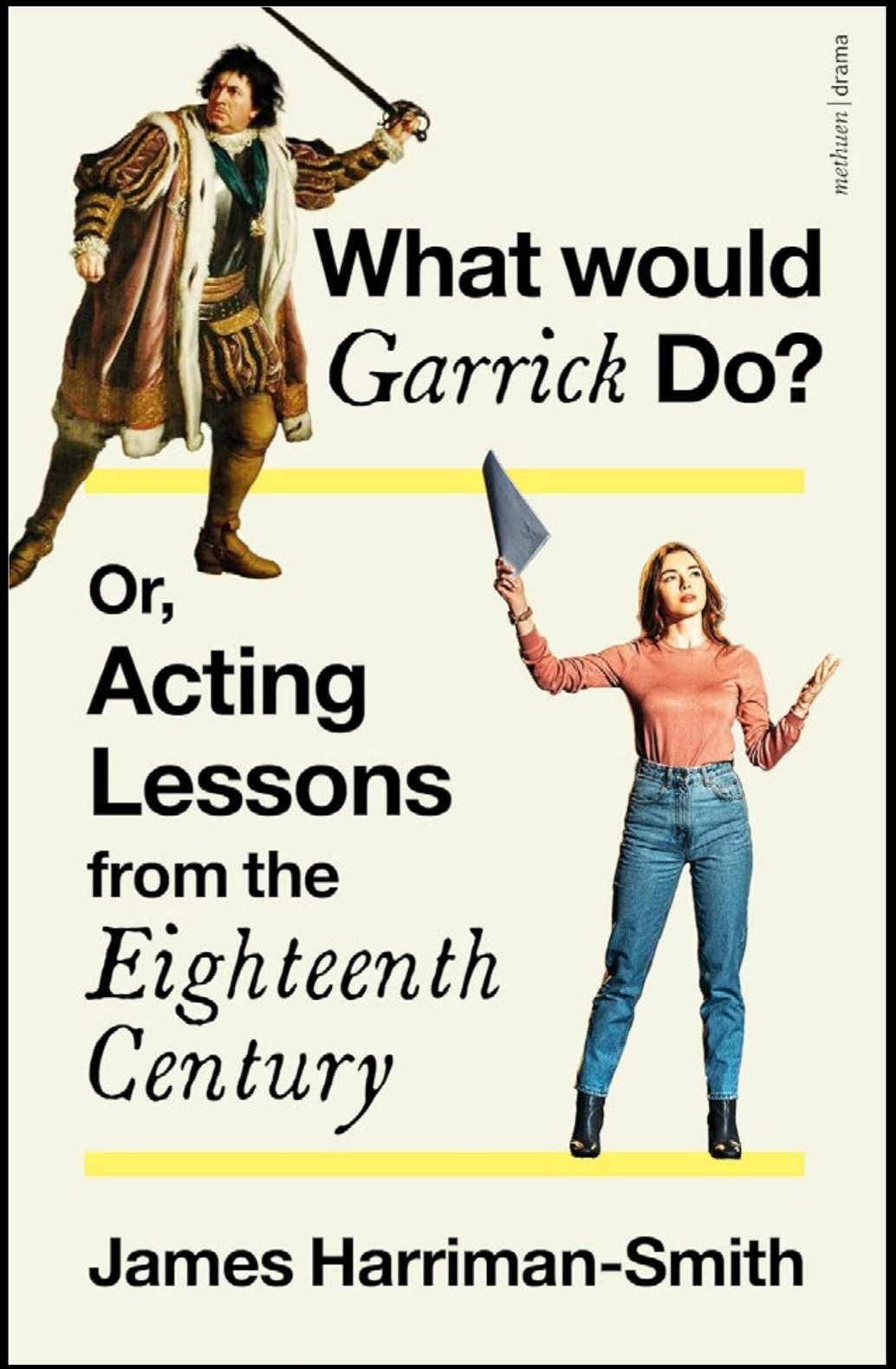
Seja para investigadores ou para companhias teatrais, seja para a sociedade em geral ou para o poder público, o fato é que esta coleção nos oferece um conjunto infindável de lições condensadas em oito pequeninos livretos, disponibilizados na íntegra no *website* do projeto ARTHE[6] e que lá estão à espera de serem lidos.



[6] Os livretos podem ser descarregados aqui: https://arthe.ceteatro.pt/recursos/.

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 5
JUNHO DE 2026

CC BY NC ND



WHAT WOULD GARRICK DO?

ENTRE BIOGRAFIA E LABORATÓRIO

MARTA BRITES ROSA

CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS
DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (CET-FLUL)

**WHAT WOULD GARRICK DO? OR,
ACTING LESSONS FROM THE EIGHTEENTH CENTURY**

JAMES HARRIMAN-SMITH

Londres, Methuen, 2024, 244 pp.

Em *What would Garrick do? Or, acting lessons from the eighteenth century*, James Harriman-Smith propõe um exercício simultaneamente historiográfico e prático: regressar ao século XVIII, especificamente às técnicas de representação, para pensar o treino do ator contemporâneo, a partir da figura tutelar de David Garrick (1717-1779), ator, empresário, reformador cénico e protagonista da consolidação de William Shakespeare como autor nacional inglês. A pergunta que dá título ao livro – *O que faria Garrick?* – é mais um convite à especulação produtiva do que um gesto de reconstrução histórica: que possibilidades se abrem quando colocamos em diálogo os tratados e práticas setecentistas com os paradigmas atuais de formação do ator? É na resposta a esta pergunta que a obra se desenvolve.

James Harriman-Smith estuda e leciona dentro da área da literatura inglesa do período da Restauração (1660-1830), com um interesse particular no teatro e na estética. São estes dois interesses que motivam a obra que aqui se apresenta, na qual a técnica de palco setecentista é analisada como uma estética que expressa uma ética, analisando a prática e a teoria histórica.

Na sua página eletrónica (https://jharrimansmith.net/), Harriman-Smith conta que a obra partiu dos seus conhecimentos sobre o que Garrick e os seus contemporâneos faziam para produzir espetáculos e também das suposições que o público e os críticos da época formulavam sobre a forma de expressar emoções, alterar a voz, mudar a aparência, etc., sobre um palco.

O livro oferece uma síntese da vasta produção setecentista sobre a técnica de ator (desde manuais, cartas, diários, tratados e críticas), mostrando como nesses textos se encontram as bases de muitos dos debates sobre treino e métodos que persistem nos dias de hoje.

Inspirado na documentação histórica, Harriman-Smith cria uma série de exercícios para atores que são experimentados em grupos profissionais e amadores de teatro e apresentados aos leitores.

O livro está estruturado em duas partes principais: I – Ensaios e II – Exercícios. Este núcleo é precedido de uma introdução e finalizado por uma secção de apêndices, bibliografia e índice remissivo.

A introdução está dividida em quatro subcapítulos: What would Garrick do?; Aims and origins of this book; What was eighteenth century theatre?; e How to use this book). No primeiro traça-se uma síntese biográfica de David Garrick, destacando o seu estilo enérgico de representação, a busca de uma "imitação exata da natureza" (como lhe reconheceu a crítica da época), as inovações técnicas que introduziu no Theatre Royal Drury Lane enquanto empresário, a ascensão social e o estatuto de celebridade. Todos os elementos biográficos são pontos de apoio para a compreensão do panorama teatral da época e do motivo por que Garrick se destacou com o seu estilo de representação.

A par desta contextualização, Harriman-Smith explicita os seus objetivos: (1) apresentar exercícios inspirados em fontes do século XVIII; (2) oferecer um novo enquadramento conceptual para pensar a representação; (3) demonstrar continuidades entre práticas setecentistas e teorias modernas: ao longo da obra, pensadores como Diderot, Stanislavski, Grotowski ou Eugenio Barba, entre outros, são evocados fazendo um paralelismo entre as preocupações estéticas setecentistas e as mais contemporâneas. Como o próprio afirma:

> This book presents 18th century theatre theory and practise as a source of inspiration for contemporary theatre practitioners. (…) This book sets out to disrupt our current theatrical norms by providing

> its readers with both information about how people once thought about theatre, and examples of how, armed with such information, we might think in innovative ways about the theatre, and especially acting, now. (Harriman-Smith, 2024: 4)

O volume resulta de uma série de workshops conduzidos pelo autor em colaboração com formadores de quatro cursos de teatro do Reino Unido. Esta génese prática marca indelevelmente a escrita: o discurso é acessível, direto, por vezes coloquial e quase em diálogo com o leitor.

O subcapítulo "What was eighteenth-century theatre?" oferece um enquadramento histórico sólido. O reconhecimento público dos atores – simbolicamente visível nos enterros na Abadia de Westminster – coincide com o nascimento de uma cultura da celebridade. O *Licensing Act* de 1737 limitou as casas de espetáculos e favoreceu a repetição de clássicos, permitindo comparar vários desempenhos no mesmo papel, relevando as idiossincrasias de cada ator.

A representação não era pensada como "arte" no sentido moderno, mas como ofício retórico. Emoção e gesto eram frequentemente codificados segundo modelos comuns à pintura ou à escultura. Os chamados *hits* – momentos de exibição expressiva – destacavam o virtuosismo individual, num contexto em que as técnicas de atuação eram sempre pensadas a nível particular, e no qual a contracena era secundária. A performance individual e o facto de os espectadores irem ao teatro para ver um ator específico representar determinada personagem, influenciava também a relação com o público. Ao não ver o espetáculo como um todo, mas como um conjunto de várias interpretações singulares, o público tendia a reagir de forma direcionada: a interação era intensa e ruidosa; aplausos, vaias e interrupções faziam parte da dinâmica teatral.

Em "How to use this book", o autor afirma que as duas partes que compõem o livro ("The essays" e "The exercises") podem ser lidas em conjunto ou separadamente, reforçando que a obra não pretende ser uma "coisa inerte e desinspiradora". A obra deve ser usada de forma que permita ao leitor "to keep thinking about acting and asking (...) questions" (Harriman-Smith, 2024: 18).

A primeira parte do livro ("The essays") é composta por oito ensaios correspondentes aos vários elementos que o ator teria de dominar e que influenciavam a forma de representar: emoções, conhecimento, personagem, voz, ação, companhia, público e reflexão.

No primeiro ensaio, "Emotions", Harriman-Smith baseia-se nas listas de emoções sistematizadas por vários autores setecentistas para criar o exercício a "Escala de Garrick". A proposta para este exercício parte de um episódio histórico, no qual é pedido a Garrick que dê uma mostra do seu talento. Nesse ato de exibicionismo profissional, o ator, apenas mostrando a cara ao público, transita entre várias emoções: alegria delirante, alegria, calma, surpresa, espanto, tristeza, depressão, medo, horror e desespero, executando-as depois em ordem inversa. A cada uma destas emoções correspondia uma descrição facial minuciosa que assentava na crença setecentista de que as emoções têm expressão universal, fundamentada pela extensa literatura que partilha desta mesma opinião, como a de James Burgh (1714-1775), Aaron Hill (1685-1750), Samuel Foote (1720 -1777) ou John Hill (c.1750), indicadas na obra e outras que vão sendo evocadas ao longo do livro.

Após a apresentação do material documental, o autor passa à proposta de exercício e também à reflexão sobre a sua exequibilidade e utilidade. O exercício resultante deste primeiro ensaio assenta na reprodução das emoções, refletindo sobre os movimentos faciais que

o compõem e tomando consciência do próprio corpo. No balanço do exercício é relatado que muitos participantes sentiram dificuldade em representar uma emoção sem contexto dramático e em manter um registo sério durante a atividade, pois as descrições dos manuais setecentistas soavam-lhes caricaturais (por exemplo, a alegria representada com "the eyes are opened wide; perphaps filled with tears; often raised to heaven and the whole face is smiling, not composedly but with features aggavated" (Harriman-Smith, 2024: 26). O choque entre as práticas do passado e as do presente emerge em vários dos exercícios apresentados ao longo da obra, obrigando a uma reformulação dos exercícios que promova, por um lado, a compreensão do contexto epocal em que o conceito foi produzido e, por outro, uma aproximação a práticas mais expectáveis e adequadas à contemporaneidade. Assim, da tensão entre codificação exterior e motivação interior nasce um exercício intermédio: representar emoções isoladas para descobrir os gestos que lhes correspondem, mas refletindo criticamente sobre o risco de superficialidade.

Tal como nos exercícios seguintes propostos, a partir de comentários críticos e balanços feitos pelos encenadores/formadores e os alunos/ /participantes, estes são reformulados, mostrando que não se trata de restaurar técnicas antigas, mas de as testar e reinventar.

Para além do uso e reflexão sobre documentos históricos, outro mérito do ensaio reside em mostrar que, apesar das diferenças terminológicas, a preocupação setecentista com a consciência emocional não é tão distante de metodologias contemporâneas como as de Bill Gaskill (1930-2016) ou Max Sttaford-Clark (1941), baseadas na ação e na intenção. O diálogo entre teóricos do passado e do presente é permanente, mostrando não só pontos de ligação, mas também de evolução nas práticas teatrais contemporâneas.

Os restantes sete ensaios da primeira parte seguem uma estrutura semelhante ao primeiro, partindo de documentos setecentistas sobre a técnica teatral para a proposta de exercícios e sua reformulação. O fio condutor é Garrick, mas outros intérpretes da época são evocados, maioritariamente britânicos, com abertura para alguns estrangeiros.

A segunda parte sistematiza os 14 exercícios já apresentados na primeira, organizados de duas formas: primeiro são classificados como aquecimento, sem texto, com texto e de contemplação. Ou seja, exercícios que servem como aquecimento para uma sessão de técnica de ator, outros que necessitam de um texto para serem executados, e ainda exercícios que podem ser usados para encerrar uma aula, mais introspetivos e com lugar para debate coletivo. Cada proposta inclui objetivos, origem histórica, instruções detalhadas e convite à reflexão. Na segunda proposta de organização mostra-se como uns podem ser complementos de outros, fornecendo um método estrutural de construção da personagem e de trabalho sobre o texto teatral.

O livro termina com vários apêndices que contribuem para a realização dos exercícios e para a compreensão de alguns dos ensaios – como a lista de 76 emoções a partir de James Burgh e imagens de estátuas coligidas por William Cooke (para o estudo do gesto na pose e na atitude). Uma bibliografia extensa reforça o caráter de ferramenta prática e académica. A isto juntam-se sugestões de futuras leituras para ampliação de conhecimentos sobre o tema e também um índice remissivo – muito útil numa obra que abrange tantos temas e figuras.

O livro destaca-se pela articulação consistente entre investigação histórica e experimentação pedagógica. Trata-se também de uma história sintética das técnicas de representação, apresentada através da prática. A honestidade na descrição de falhas na conceptualização

dos exercícios e posteriores reformulações confere-lhe honestidade intelectual e convida à reutilização e readaptação desses exercícios conforme as necessidades ou motivações dos formadores ou participantes. O convite para uma reflexão conjunta e desenho coletivo dos exercícios é reforçado repetidamente ao longo das duas partes do livro.

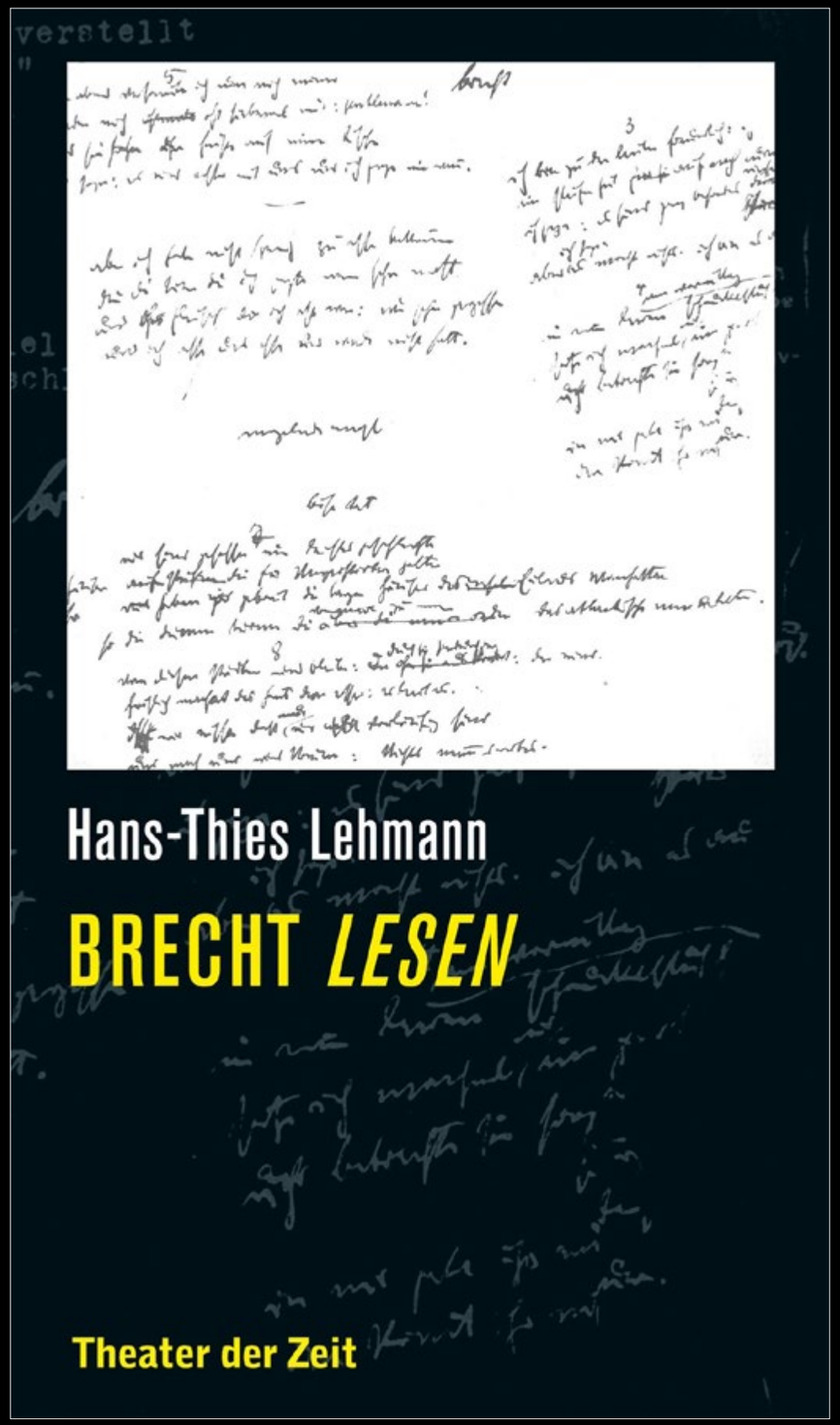
Como ponto negativo, apontamos o uso de notas em fim de capítulo – pouco prático quando se tem interesse em conhecer o seu conteúdo. Neste caso, especialmente, em que são abordados vários autores e textos com valor documental, é sempre interessante para o leitor verificar a fonte consultada ao longo da leitura.

Por fim, não podemos deixar de elogiar a abordagem historiográfica de James Harriman-Smith, que alia um trabalho baseado na documentação histórica a uma utilização prática desses documentos, mostrando que a investigação sobre o passado pode ter aplicabilidade no presente, contribuindo desta forma para a revitalização do estudo da História do Teatro e também para suscitar interesse para o tema em indivíduos exteriores ao universo académico.

What would Garrick do? convida o leitor – ator, encenador, investigador – a integrar-se numa tradição em evolução. Ao interpelar diretamente quem o lê e usa, o livro transforma-se num diálogo construtivo: a história da representação continua a escrever-se na sala de ensaio.

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 5
JUNHO DE 2026

CC BY NC ND



BRECHT SEGUNDO LEHMANN

FRAGMENTOS DE UM TEATRO CRÍTICO

ALEXANDRA MARINHO DE OLIVEIRA

CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS
DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (CET-FLUL)

BRECHT LESEN
HANS-THIES LEHMANN
Berlim: Theater der Zeit, 2016, 327 pp.

As respostas morrem antes das perguntas.
As perguntas de Brecht ainda vivem.
Hans-Thies Lehmann, Brecht lesen (2016)

Hans-Thies Lehmann (1944-2022)[1] construiu uma trajetória acadêmica e crítica centrada na teoria e na prática do teatro. Tornou-se mundialmente conhecido ao criar o conceito de teatro *pós-dramático*, que revolucionou a compreensão do teatro contemporâneo ao deslocar o foco do texto dramático para a performance, as imagens, o espaço e a recepção. Sua definição e organização dessa categoria influenciaram diretamente diretores, estudiosos e currículos de teatro em todo o mundo. Lehmann é uma referência fundamental nos estudos de teatro contemporâneo e na formação dos estudos teatrais das últimas décadas.

Em *Brecht lesen* (*Ler Brecht*, tradução própria), o autor apresenta – em vinte e um ensaios, quatro inéditos e dezessete revisados entre 1978 e 2016 – uma análise crítica da obra de Bertolt Brecht, destacando aspectos estéticos, políticos e performativos que influenciam tanto o dramaturgo quanto a recepção do teatro moderno. Lehmann enxerga, em seu último livro publicado, Brecht não como um autor preso a fórmulas rígidas, mas como um pensador complexo, experimental, atento às interposições técnicas e voltado a formar uma recepção crítica. Há, claramente, uma relação entre ambos: Lehmann vê Brecht como um precursor importante – muitas estratégias brechtianas (distanciamento, consciência crítica do espectador, ênfase na função social) influenciam práticas pós-dramáticas –, mas o teatro pós-dramático amplia e desloca essas heranças, movendo-se além da primazia do texto e de um projeto dramaturgicamente estruturado. A principal diferença entre *Teatro pós-dramático*[2] e *Brecht lesen* está no seu objeto e na sua intenção: naquele, o autor nos apresenta um quadro teórico geral que descreve e analisa uma mudança histórica nas práticas teatrais contemporâneas. Busca classificar e explicar as tendências estéticas e formais pós-dramáticas. Já *Brecht lesen* apresenta-se como um estudo específico sobre Bertolt Brecht, com leituras, interpretações e aplicações de conceitos brechtianos (*V-Effekt*, *gestus*, função política do teatro). Tem caráter exegético e pedagógico: examina peças, poemas, técnicas e implicações políticas de Brecht, situando-o historicamente.

Na introdução, Lehmann discute "Três dificuldades para ler Brecht" (tradução própria) no contexto dos desafios atuais na leitura da obra do autor: um dilema político que questiona seus textos; o fato de Brecht ser mundialmente conhecido como autor teatral traduzido; e, por fim, a concepção de que "Brecht é múltiplo" (Lehmann, 2016: 11, tradução própria). Essa tríade orienta toda a análise do autor e destaca o tom crítico e aprofundado do livro: seu objetivo não é estabelecer um cânone, mas sim explorar tensões e ambivalências.

O autor explica que o interesse contemporâneo por Brecht "deve, portanto, ser considerado composto, elaborado a partir de diferentes motivos: sem o desejo de uma prática considerada 'política', seja ela qual for, ele é impensável ou, pelo menos, radicalmente atrofiado" (Lehmann, 2016: 10, tradução própria). Essa formulação acentua que a recepção de Brecht é heterogênea – teórica, pedagógica, política

[1] Hans-Thies Lehmann foi professor de Estudos Teatrais na Universidade Johann Wolfgang Goethe Frankfurt am Main de 1988 até 2010. Suas principais publicações foram: *Theater und Mythos* (1991), *Postdramatisches Theater* (1999), *Das Polistische Schreiben* (2002), *Heiner Müller Handbuch: Leben – Werk – Wirkung* (2004), *Theater in Japan* (2006) e *Tragödie und dramatisches Theater* (2013).

[2] Hans-Thies Lehmann, *Teatro pós-dramático* (Lisboa: Orfeu Negro, 2017).

e estética – e que cada uma dessas dimensões exige métodos de leitura distintos. O livro organiza-se, então, menos como uma defesa apologética e mais como uma série de leituras que procuram articular as múltiplas faces do dramaturgo: o poeta, o teórico, o dramaturgo e o experimentador institucional.

Uma das contribuições centrais de Lehmann é deslocar o olhar exclusivo do teatro épico para um Brecht ampliado. Nesse ponto, sua tese é provocadora e bem fundamentada: Brecht teria radicalizado o teatro para além do palco canônico, "situando-o na 'periferia' da arte, na zona limítrofe da não-arte, em debate com outras formas de prática e instituições, como o ensino, a propaganda, a formação e a educação" (Lehmann, 2016: 18, tradução própria). Esse deslocamento permite a Lehmann mostrar como Brecht antecipou práticas que ganhariam centralidade no século XXI: modos de transmissão e de formação em que o teatral se confunde com o político e o pedagógico.

No plano antropológico e filosófico, Lehmann sublinha a concepção brechtiana do sujeito como processo:

> Para Brecht, o sujeito humano não é aquilo que é, mas algo que se *torna*. Ele não pertence à ordem do ser, mas à ordem do acontecimento – no sentido de que não só não possui uma identidade fixa, como também, por essa mesma razão, é capaz de recomeçar do zero a qualquer momento e fazer o inesperado, o imprevisível. (Lehmann, 2016: 19, tradução própria)

Essa ênfase em *tornar-se* conecta Brecht tanto ao marxismo histórico quanto às influências behavioristas: a condição humana é vista como resultado de condições materiais e ambientais, e não como uma essência imutável. Essa dedução permite ler sua dramaturgia como pedagógica, voltada à transformação do espectador, e como heurística: o teatro como experiência formativa e crítica.

Lehmann também contextualiza Brecht na tradição teatral alemã, salientando uma tendência nacional à reflexão, à frieza e ao ceticismo diante da entrega emocional. Ele observa que "o ponto forte, e por vezes também o ponto fraco, do teatro alemão é a sua tendência acentuada para a reflexão, a frieza, a distância, a crítica" e que a qualidade do teatro intelectualmente exigente é, em grande medida, "uma herança especificamente brechtiana" (Lehmann, 2016: 25, tradução própria). Essa leitura evita tanto a idealização quanto a caricatura: a crítica brechtiana às emoções desmedidas é, ao mesmo tempo, potência estética e possível limitação ética e afetiva.

No que se refere à função do teatro como instituição comunicativa, Lehmann formula uma advertência que permanece atual: "Se o teatro não questionar sua própria estrutura como instituição e como forma de produção, então não questionará nada" (Lehmann, 2016: 26, tradução própria). Atinge-se aqui o cerne do argumento: o teatro deve ser pensado não apenas como arte, mas como aparato comunicativo e produtivo, cuja própria forma condiciona a possibilidade de crítica. Lehmann propõe que o valor do teatro brechtiano reside em sua capacidade de experimentar outra forma de convívio – e, quando falha nesse intento, converte-se em mera mercadoria cultural.

Ao ler Brecht, segundo o autor, é preciso "não confiar no estatuto performativo das frases: contar com o fato de que uma afirmação pode ser lida como um pedido, uma ordem como uma constatação, uma resposta como uma pergunta", pois "o ser humano é um ser indeterminável" (Lehmann, 2016: 39, tradução própria). Essa passagem sublinha a premissa central do livro: a linguagem brechtiana opera

por meio da desnaturalização dos enunciados e exige do intérprete uma postura crítica e reflexiva diante das ambivalências performativas. Assim, a obra não apenas problematiza a relação entre enunciado e ação, como também desloca a responsabilidade pela produção de sentido para o sujeito leitor/espectador, transformando a indeterminação antropológica em estratégia estética e política.

O distanciamento crítico de Brecht é associado a Paulo Freire,[3] quando Lehmann diferencia a generosidade verdadeira, ligada à luta contra as causas da pobreza, da "falsa generosidade" (Lehmann, 2016: 83, tradução própria), que serve de fachada moral aos poderosos. A conexão entre Brecht e Freire é valiosa por combinar estética e ética – para Lehmann, a verdadeira caridade é promover a mudança social, não apenas demonstrar condescendência. Essa ideia reforça o aspecto pedagógico do legado brechtiano: ensinar não para confortar, mas para desestabilizar as bases da injustiça.

O autor discute a posteridade brechtiana, propondo duas perspectivas interligadas: reler o teatro épico e avaliar o desenvolvimento do teatro contemporâneo que produziu formas pós-brechtianas. Ele descreve fenômenos como a narração pós-épica, em que o teatro se comporta como processo cênico no aqui e agora, privilegiando a presença do ator, a cena fragmentada e deixando ao espectador espaço para completar e refletir. Essa decomposição do legado brechtiano em elementos isoláveis é proposta não como perda, mas como evidência da fecundidade de seu pensamento, capaz de inspirar práticas que não reproduzem o todo epicamente, mas mantêm ferramentas críticas e formativas.

[3] Paulo Freire, *Pedagogia do Oprimido*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1970. A obra de Freire tem como tema central a educação como prática da liberdade.

No artigo "Aprisionado pela fábula",[4] Lehmann afirma que o teatro

> surge como um esboço, não como uma pintura acabada. Assim, dá ao espectador a oportunidade de sentir a sua própria presença e distância, de refletir, de contribuir ele próprio para o inacabado. O preço a pagar é a consequente perda da tensão "dramática" em favor de uma serenidade épica, embora não seja apenas isso. (Lehmann, 2016: 148, tradução própria)

Essa concepção, porém, não resolve uma tensão metodológica maior que o próprio autor reconhece: "se, mesmo na sua própria teoria, os seus componentes individuais não estivessem tão harmoniosamente e logicamente interligados? (...) Pode ser difícil aceitar essa ideia depois de décadas em que Brecht foi considerado o paradigma puro e simples do teatro político" (Lehmann, 2016: 150-151, tradução própria). Juntas, as passagens sustentam a leitura de Brecht como um construtor de cenários deliberadamente inacabados – cuja potência política reside tanto na convocação do espectador quanto nas fraturas internas de sua teoria, que obrigam a uma abordagem crítica menos teleológica e mais atenta às descontinuidades.

Os trechos finais de "Morrer a morte"[5] são retomados como núcleo interpretativo: Lehmann lê a morte não apenas como evento biográfico, mas como categoria estética que desestabiliza fronteiras entre texto e vida – passagens que enfatizam a performatividade da perda, o trabalho de luto como leitura crítica e a persistência de formas teatrais para testar os limites do representável. Como observa Lehmann, "o teatro épico trata da morte deslocalizada e desdramatizada.

[4] Tradução própria.

[5] Tradução própria.

Brecht não queria reduzir a morte ao horror fascinante que ultrapassa as fronteiras. Quando Heiner Müller escreveu: 'O que importa é o exemplo. A morte não significa nada.' – isso coincide plenamente com o pensamento de Brecht" (Lehmann, 2016: 311, tradução própria).

Lehmann converte afirmações sobre a morte em estratégias analíticas: frases que provocam o leitor, imposições que se transformam em perguntas e imagens que evitam conclusões teleológicas. Conforme Lehmann,

> esse consenso é um elemento central da tentativa, ao longo da vida de Brecht, de transformar, por meio do seu discurso, a morte de uma realidade passivamente aceita em uma realidade ativamente praticada (...) Benjamin descreveu Brecht, com razão, como o "especialista em recomeçar". Esse recomeçar nada mais é do que aquela morte continuamente renovada na vida, de que se falava anteriormente. (Lehmann, 2016: 313, tradução própria)

Ao articular morte e expansão do sujeito, Lehmann argumenta:

> Na anagnórise brechtiana da morte, ao contrário, o sujeito compreende, no momento da morte, que o indivíduo é infinitamente *mais* do que ele próprio. A morte lhe impõe, portanto, a tarefa de doar mais do que possui. A morte é aqui uma renúncia radical, uma tarefa do sujeito, mas é precisamente na morte que ocorre uma *expansão*. (Lehmann, 2016: 315, tradução própria)

Essa articulação ganha ressonância singular diante da morte de Lehmann, ocorrida em 2022: o livro encerra-se, assim, num duplo movimento de epitáfio e de corpo crítico contínuo, uma escrita que não se cala com a partida do autor, mas prolonga o debate sobre práxis e memória teatral. O septuagésimo aniversário da morte de Brecht e a consequente entrada da obra brechtiana em domínio público, em janeiro de 2027, acentua a dimensão coletiva dessa passagem: enquanto a autoridade canônica transita para uso comum, as leituras críticas propostas por Lehmann reivindicam um reengajamento ativo com os textos brechtianos – não para os petrificar, mas para mobilizá-los em novas práticas estéticas e políticas. Assim, a morte do(s) autor(es) não encerra o seu sentido; pelo contrário, cria uma esfera pública de apropriação e de debate.

Brecht lesen é uma leitura provocadora que devolve a Brecht sua complexidade histórica, teórica e política. Lehmann afasta-se tanto da exaltação acrítica quanto da denúncia feroz; opta por mostrar como a obra de Brecht segue interrogando fundamentos estéticos, pedagógicos e institucionais. Brecht emerge não como uma figura inserida em categorias reconciliatórias, mas como um conjunto de tensões ativas.

CC BY NC ND

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 5
JUNHO DE 2026

O RETRATO DE “UMA MULHER NO TEATRO”

DAVID ANTUNES
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA – INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO E DE ESTUDOS EM BELAS-ARTES

ENSAIOS DE TEATRO
EUGÉNIA VASQUES
Lisboa: INCM, 2024, 624 pp.

O livro *Ensaios de teatro* (INCM, 2024), de Eugénia Vasques, reúne 40 textos sobre teatro, muitos deles inéditos, organizados em sete secções, por critério fundamentalmente temático, seguidas de vários elementos hipertextuais – obras citadas; notas sobre os textos; ordem de escrita dos textos; textos afins não incluídos; índice de teatros, companhias, grupos, associações e escolas de teatro; índice de pessoas; obras de Eugénia Vasques sobre teatro – que, como se percebe, fornecem o enquadramento adequado dos textos selecionados e, também, da autora enquanto professora, investigadora e crítica de teatro, presença indelével e incontornável do contexto teatral, sobretudo a partir dos anos 80 do século passado. Suplementando um prefácio ou mesmo uma introdução específica às diferentes secções, que seria útil, o livro abre com uma Apresentação da autora e uma descrição sinóptica das diferentes secções, da responsabilidade de Jorge Fazenda Lourenço.

Detetáveis no tom, no estilo, na forma e, claro está, no conteúdo, aquelas três dimensões da autora que apontei, a professora, a investigadora e a crítica de teatro, às quais se deve acrescentar a feminista convicta e audível, são de facto o elemento transversal unificador destes textos, cuja heterogeneidade vai da reflexão sobre as grandes alterações tecnológicas do século XIX e suas consequências dramatúrgicas, cénicas e estéticas, na reconfiguração do espetáculo teatral e dos papéis dos seus intervenientes, ao teatro religioso em Portugal ou à legislação (ou falta dela) sobre teatro. Igualmente notória, a partir da secção II, é a incidência nacional, direta ou indireta, da matéria sobre a qual Eugénia Vasques discorre, e, deste ponto de vista, estes textos são assombrados por uma melancolia crítica, cuja etiologia Eugénia Vasques localiza em diferentes fatores, dos quais emerge a censura sob várias formas, e se expressa, por exemplo, do seguinte modo:

> Ser professor numa escola de teatro em Portugal, sobretudo numa escola que tem no seu ativo 157 anos de experiência acumulada (…) é partilhar uma aventura cujo balanço parece cifrar-se numa constante deceção. Essa sensação, porém, se decorre da própria natureza do ensino que se procura ministrar é também o resultado do papel secundário que o teatro continuou a desempenhar na sociedade portuguesa.
> Entendido, na tradição da nossa cultura, ora como atividade de mera animação, ora como veículo privilegiado de apologia ideológica, é, pois, natural que este carácter eminentemente pragmático e imediatista (oficina) o tenha afastado de uma autonomia de direito e o tenha sistematicamente confinado ao território de uma artesanalidade alheia às especificidades da pesquisa mais ou menos científica ou de um ensino de dignidade universitária. ("Algumas (re)flexões sobre o ensino do teatro", p. 511, 1993)

Consideremos, agora, as diferentes secções do livro. A primeira, composta por treze ensaios, detém-se em aspetos fundamentais de teoria teatral, sobretudo os que se relacionam com o enquadramento e justificação do teatro europeu do século XX, cujas orientações são, genericamente, tuteladas por Artaud e por Brecht, identificando-se assim "dois caminhos principais": "um teatro ritual, apontando para um abstração universalista, síntese das revoluções marxista, e anarquista e da psicanálise, e um teatro realista, de intervenção social, marcado pelo compromisso político e ideológico, de vocação dominantemente marxista" ("Tendências da dramaturgia e do teatro no século XX, p. 22, 1990). Igualmente relevantes nos ensaios desta secção são questões recorrentes da teoria teatral (da segunda metade do século XIX e do século XX), das quais, a título de exemplo, se referem as seguintes, provenientes dos quatro primeiros ensaios: "o advento do encenador [Antoine, 1887] enquanto responsável último pela

criação teatral" (p. 18); o teatro como emblema "[d]a defesa utópica socialista e romântica, de uma 'união das artes', de uma 'analogia recíproca' entre as várias artes, de uma 'esplêndida unidade da obra de arte', de uma 'grandeza da obra de arte global' – a *Gesamtkunstwerk*" (p. 34), programa wagneriano com profundas repercussões nos simbolismos, em Baudelaire e em experimentadores do teatro como Adolphe Appia, Jaques-Dalcroze e Edward Gordon Craig, que exploraram diferentes tipos de abstração e síntese teatrais; a emergência de modos de abordagem da cena, no caso, a expressionista, que assentam na "despromoção de qualquer descritividade cénica (...) e [n]a procura da 'essência do drama por meio de uma forte simbolização do objeto de cena, das linhas e das cores e do uso plástico da iluminação" (p. 52); o teatro alternativo, de Piscator, na Alemanha dos anos 20 do século passado, com vista à criação de um teatro documento, de um teatro cujos textos eram 'apropriados' (p. 69). Num exercício de síntese inglório, uma vez que há nesta secção ensaios cujo âmbito extravasa o teatro europeu, assinalo apenas mais um ensaio síntese de pendor teórico e pedagógico – "A crise realista e a desmaterialização do teatro. Um século à procura da abstração, da imaterialidade e do espetador responsável" (p. 101, 2008) – centrado no comentário das "Seis tentações do teatro" do século XX, propostas por Jean-Jacques Roubine, em *Introduction aux grandes théories du Théâtre* (1990). A autora termina o livro com três ensaios sobre o corpo masculino e feminino do(s) ator(es) e sobre a questão da construção performática de identidades seja na sociedade, seja na cena.

A segunda secção, com dez ensaios, centra-se na criação de uma paisagem sobre o teatro português, ou melhor, sobre o teatro português do século XX e, de um modo particular, sobre o teatro dos anos 80 e 90 do século passado, que Eugénia Vasques terá testemunhado em primeira mão e influenciado, na sua cátedra de crítica teatral no semanário *Expresso*. No primeiro ensaio, "António Pedro: o amador profissional" (p. 167, 2003), não disputando a caracterização de António Pedro, feita por Fernando Matos Oliveira, como "primeiro encenador português na aceção moderna do termo", Eugénia Vasques não deixa, porém, de "relembrar alguns dados que (nos) ajudarão a colocar os factos em perspetiva" (p. 168), nomeadamente, a descrição de "algumas tentativas de 'teatro de vanguarda' naturalista", no início do século XX, e o papel de Redondo Júnior, no anos 50 e 60 do século passado, como crítico e tradutor de Appia, Craig, Stanislavski e Meyerhold (p. 175). "A matriz amadora do teatro em Portugal" (p. 177) é o segundo 'ensaio-tese' desta secção e não deixa de ser significativo o facto de estar datado de 2008. A tese de que o teatro português é permeado pelo esboroamento "das fronteiras entre teatro-profissional e teatro-amador" tem, claro está, implicações políticas e artísticas, o que se pode compreender nesta observação:

> Em suma, o teatro português posterior ao 25 de Abril percorreu vários estádios de evolução e organização. A vontade de afirmação de uma identidade, como a identidade nacional, a identidade *gay*, a identidade de género, a identidade feminista, a identidade rácica e até a identidade partidária (esta muito mais elíptica do que qualquer das outras) e a defesa de discursos «alternativos» – figura que recobre e, de certo modo, assimila a oposição entre profissional e amador – constituem o traço distintivo do teatro dos anos 90. (pp. 180–181)

Os ensaios desta secção (II), muitos deles comunicações inéditas proferidas no ACARTE, cuja fundação, em 1984, é considerada decisiva na reconfiguração do panorama artístico português (cf., por exemplo, p. 270), são, portanto, abordagens panorâmicas do teatro português pós-revolução de 1974, com ou sem confronto com o teatro e estéticas oriundos de outros lugares, e com a óbvia dificuldade

de se querer fazer a história do tempo em que se vive e do qual se é testemunha. As classificações são naturalmente provisórias e os acontecimentos têm o condão de surpreender as taxonomias. Porém, há textos que apontam para uma sistematização realmente crítica, identificando causas, momentos, características, protagonistas, grupos, políticas, como é o caso de "9 Considerações em torno teatro em Portugal nos anos 90" (p. 267).

A terceira secção, composta apenas por três ensaios que, *grosso modo*, se centram na escrita para teatro no feminino, pretende denunciar e disputar "uma das características do teatro português", a saber, "a continuada (e aparentemente 'natural'!) subalternização do papel das mulheres, sobretudo no que diz respeito a questões de autoria e cargos de direção ("'The ladies are not for burning' (ou o assalto à casa dos homens)" (p. 295).

Da quarta secção fazem parte dois ensaios relacionados com a temática do teatro de inspiração e temática religiosa. Sendo clara, simultaneamente, a necessidade de uma experiência religiosa da arte e, por consequência, do teatro, e o enviesamento e esvaziamento do significado dessa experiência, pela exploração ou entendimento proselitista da mesma e do mesmo, o que Eugénia Vasques abre nos ensaios desta secção são linhas de investigação histórica e crítica e possibilidades de criação que continuam inexploradas.

"O nascimento da 'Revista Portuguesa' no Teatro do Ginásio Dramático de Lisboa" (p. 395) é o longo ensaio dos dois que compõem a secção V. São sumariadas as revistas das décadas de 50 e 60, do século XIX, começando pela primeira (*Lisboa em 1850: revista em 3 atos*) e assinalando Eugénia Vasques o grau de domesticação progressiva de um género popular de crítica social e política do quotidiano que, por isso mesmo, facilmente se presta à instrumentalização ou se vê obrigado a atender às circunstâncias do momento.

O tema da censura domina os ensaios da sexta secção e a ominosa observação, que inicia o primeiro texto, demonstra o alcance da prática na caracterização do teatro português antes e depois da Revolução de Abril: "Na sequência de uma longa história que data do século XIII, a legislação sobre teatro em Portugal ao longo do século XX, e especificamente durante o regime que vigorou até à Revolução de 25 de Abril de 1974, pauta-se por medidas de carácter repressivo e censório" ("As leis sem lei. Sobre legislação de teatro em Portugal no século XX", p. 439). É claro que a ausência de legislação ou a legislação não promulgada, pós-revolução, embora com menores consequências, não deixa de as ter, em diferentes áreas e aspetos da vida das pessoas que fazem teatro e do teatro ele próprio, pelo que conclui Eugénia Vasques, em 1987: "E assim vai a legislação sobre teatro em Portugal, à espera, quem sabe de Godot!" (p. 445), observação cuja atualidade não parece ainda poder disputar-se seriamente, com exceções no que diz respeito à regulação de espetáculos e à criação de uma rede de teatros portugueses.

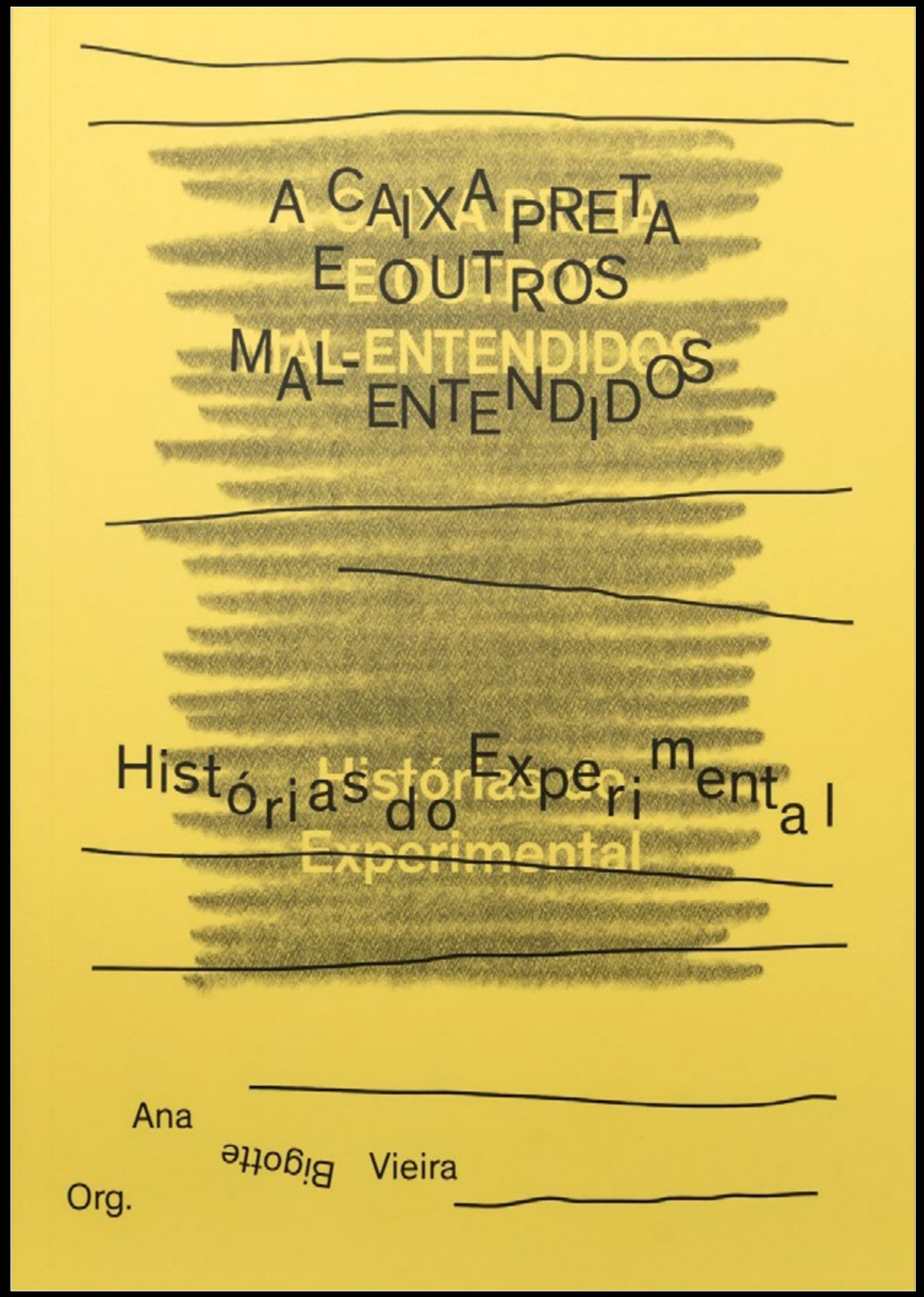
A sétima e última secção reúne diversos textos sobre ensino de teatro, em contexto de ensino superior, educação artística e investigação em artes, e dispenso-me o comentário pontual, ou mesmo generalista, dado ter já citado, acima, um desses textos para caracterizar aquilo a que chamei uma certa "melancolia crítica" de Eugénia Vasques.

E, no entanto, a par desta lunar melancolia crítica há também, no tom e no método de Eugénia Vasques, um claro envolvimento emocional solar de alguém que, pensando o teatro, ensinando teatro, o ama e ama as pessoas do teatro, mesmo aquelas com quem terá tido acintes

ocasionais, revelando-se neste livro, de forma eloquente, a platitude singular, tantas vezes por isso esquecida, de ser o teatro a arte feita por pessoas, com pessoas e em que as pessoas são a matéria, o instrumento e o produto. Mais do que mera consequência do pendor investigativo, por alfarrabistas e arquivos, e das atividades de crítica e espetadora profissional dos últimos 40 anos da cena teatral portuguesa, as inúmeras páginas de nomes, de muitos vivos, mas igualmente de muitos mortos, são testemunho da condição humana desta arte efémera e da gente, na companhia da qual, Eugénia Vasques, sem o dizer, se revê. Este é, aliás e a meu ver, o aspeto central deste livro. É o de, a seu modo, se tratar de uma autobiografia particular, uma em que a autobiografada nunca fala propriamente de si, mas, para dizer quem é, fala muito de teatro e de quem o fez e faz e pensa.

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 5
JUNHO DE 2026

CC BY NC ND



QUE EXPERIMENTAL É ESTE?

FRANCESCA RAYNER
CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS DA UNIVERSIDADE DO MINHO

A crítica, quando feita com responsabilidade, é um ato de amor.
Max S. Gordon [1]

A CAIXA PRETA E OUTROS MAL-ENTENDIDOS: HISTÓRIAS DO EXPERIMENTAL

ANA BIGOTTE VIEIRA (ORG.)
Lisboa, Sistema Solar, 2024, 159 pp.

[1] Max S. Gordon, "Family Feud: Jay-Z, Beyoncé, and the Desecration of Black Art", em https://maxgordon19.medium.com/family-feud-jay-z-beyonc%C3%A9-and-the-desecration-of-black-art-24d483f1fc88, 7/01/2018 (acesso em 20/11/2025).

Este livro reúne as contribuições do primeiro ciclo de conferências "Histórias do Experimental" no Teatro do Bairro Alto (TBA), organizado em conjunto com o Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa entre 2020 e 2021. Os capítulos do livro ofereceram aos autores a oportunidade de desenvolver as suas reflexões iniciais, fortemente condicionadas pela pandemia desses anos. É assumidamente um livro transnacional, incluindo capítulos sobre a performance experimental em Nova Iorque, nos Países Baixos, em Itália, no Sul Global, no Reino Unido e na Eslovénia. Outro livro de André e. Teodósio é inteiramente dedicado às histórias do experimental em Portugal, na segunda série destas conferências, e representa uma contribuição complementar a este volume[2].

Duas questões surgem logo com o título do livro: que histórias são estas? (o plural não define apenas os contextos geográficos, mas também as temporalidades); e que experimental é este? (igualmente plural ao nível das práticas artísticas e das formas críticas de analisar e documentar esse experimental). No seu livro, André e. Teodósio sublinha o potencial da palavra "experimental", que, "ao contrário de todas as outras categorias, (...) não se foca nem descreve o 'teatro' como uma unidade estritamente periodológica, genológica, metodológica, física ou adjetiva", promovendo, em vez disso, uma realidade "ubíqua" (p. 42). Outra vantagem sugerida por este livro é a possibilidade de construir historiografias não lineares entre momentos do passado e do presente. Embora vários autores analisem práticas artísticas experimentais dos anos 60 e 70 do século XX, estas ressoam fortemente no contexto atual, tanto artisticamente como politicamente. Com a extrema-direita global a evocar passados ligados ao fascismo e a regimes autoritários, este livro contrapõe experiências de liberdade e de democracia para, como reivindica Paula Caspão na sua introdução ao livro, "não perder o ânimo". A sua bela introdução, tecendo as várias crises da atualidade – económica, política, climática, colonial, de saúde pública – com livros que a ajudaram a refletir sobre (e a sobreviver a) este momento de permacrise, reafirma a necessidade de "contraepistemologias" na historiografia do experimental para "des-esquecer as ligações mais que íntimas deste presente e outras temporalidades" (p. 27). Na introdução, como em outros capítulos do livro, os autores vão ao encontro de exemplos de liberdade política e artística que problematizam visões lineares da historiografia do experimental. Como pontos de luz intermitentes, estes momentos ora são esquecidos, ora se tornam incontornáveis, iluminando o presente. Também ao nível epistemológico, Giulia Palladini mobiliza o conceito de "preliminares" (*foreplay*) como forma de pensar o aspeto lúdico, as relações íntimas entre *performers* e público e as temporalidades das performances experimentais na Nova Iorque dos anos 1960.

A frase em epígrafe, de Max S. Gordon, surge no capítulo sobre o experimental no início do século XXI no Reino Unido, que foi escrito por Maddy Costa, jornalista, e pelo artista e curador Andy Field, e este livro é claramente um livro em que as relações pessoais, artísticas e afetivas ocupam um lugar central. Na conversa entre Costa e Field com Francisco Frazão e Ana Bigotte Vieira, do TBA, uma grande parte do diálogo é dedicado às relações estabelecidas entre artistas e aqueles que escrevem sobre elas e eles. Field e Costa falam da sua relação íntima com práticas artísticas que os apaixonaram e que queriam dar a conhecer ao público. Falam ainda das suas tentativas de encontrar formas de escrever sobre estas performances sem se proporem como autoridades ou observadores neutros. Balizam a sua análise do experimental entre a crise financeira de 2007-08 e os anos

[2] André e. Teodósio, Um outro teatro: histórias do experimental em Portugal (Lisboa: Sistema Solar, 2025).

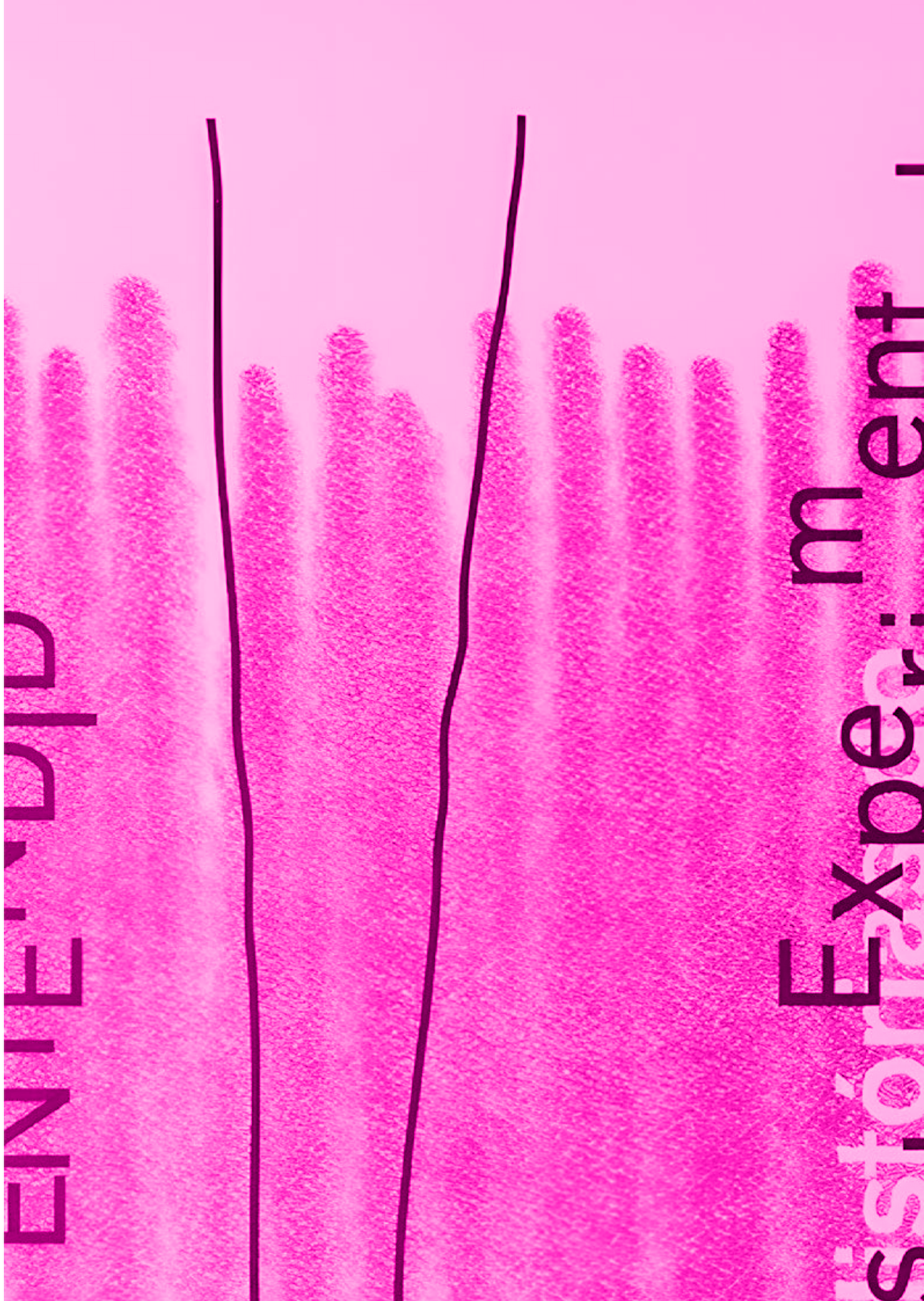
da pandemia, mesmo se Costa define o experimental, de forma feliz, como “esta coisa que acaba aqui e nunca acaba” (p. 145).

Mike Pearson escreve sobre o Mickery Theatre, nos Países Baixos, entre 1965 e 1990, e vários autores são eles próprios artistas, espetadores ou curadores que “estiveram lá”; esta qualidade de presença intensificada cria um sentido de intimidade e comunidade nos capítulos, bem como dinamismo e adaptabilidade nas suas análises do experimental. Janez Janša, da Eslovénia, não “esteve lá” no espetáculo experimental icónico *Pupilija, papá Pupilo e Pupilceks* (1969), mas reconstruiu este espetáculo em 2006 através da documentação filmada e escrita do espetáculo inicial e de testemunhos orais. Ao mesmo tempo, reflete de forma crítica, na sua reperformance, sobre a relação complexa entre o passado e o presente e sobre a incapacidade (diria até inutilidade) de criar uma “verdade” sobre qualquer performance. Nas relações estabelecidas entre artistas e investigadores em Itália para reconstruir arquivos danificados ou inexistentes, e nas declarações e manifestos da rede transnacional Conceitualismos do Sul, sobressai a importância do contexto político na criação de relações entre prática artística, afetividade e teorização crítica.

Esta qualidade relacional – afetiva, política, geográfica e artística – é, para mim, o ponto forte deste livro e promove uma noção de arquivo vivo e aberto. Na sua introdução ao ciclo de conferências, Ana Bigotte Vieira afirma que a transnacionalidade do livro permite “contaminações dramatúrgicas e estéticas” (p. 9), nomeadamente nas questões da interdisciplinaridade e da incorporação de fragmentos teatrais e não teatrais nas dramaturgias. Ao ler o livro, fica-se com a nítida sensação de que há uma série de conversas ainda por terminar sobre o papel do experimental na inovação das artes e na transformação das sociedades.

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 5
JUNHO DE 2026

CC BY NC ND



REVISTA DE ESTUDOS DE TEATRO E ARTES PERFORMATIVAS

SINAIS De CENA

SÉRIE III NÚMERO 5

PERFORMING ARTS AND THEATRE STUDIES JOURNAL