

# cena's

---

**Publicação cultural**

N.18 / Outubro 2024

---

Dossier

**Liberdade, Liberdade**  
**No Portugal de Abril – O primeiro espectáculo**

p.21

---

Bocas de Cena

**Hélder Costa entrevista Boal**  
**Boal entrevista Hélder Costa**

p.3

---

Ensaio

**A Promessa e a Nostalgia**  
**do Teatro Independente**

p.28



## Editorial

### Propriedade

AJAGATO

### Coordenação Editorial

João Madeira

Mário Primo

### Colaboram neste número

Alberto Lopes

Eugénia Vasques

Hugo Castro

João Madeira

Jorgete Teixeira

José Luis Porfírio

Maria Afonso

Maria do Céu Guerra

Miguel Falcão

São José Lapa

Teatro O Bando

Tiago Ivo Cruz

Victor Valente

### Textos e Depoimentos já publicados

Augusto Boal

Hélder Costa

Isabel Alves Costa

José Mário Branco

### Revisão de textos

Ana Cristina Nunes

### Administração e Secretariado

Maria Aurélia

### Concepção Gráfica e Paginação

Pedro Dias

### Impressão

Tipografia Avenida

### Tiragem

1500 exemplares

### Custo

Duas cenas

### Contactos

AJAGATO

C.A.P. Alda Guerreiro

7500-160 Vila Nova de Santo André

Telf. 269751296/928118361

www.gatosa.net

e-mail: geral@gatosa.net

Esta é uma edição de Cena's integralmente dedicada ao 25 de Abril, quando se assinalam os 50 anos sobre a memorável data em que a ditadura foi derrubada por um improvável golpe militar vitorioso que, no próprio dia, se transformou num impetuoso movimento popular. São desse dia as fotografia de Vítor Valente, "entre soldados, gente, tanques, gritos, tiros e cravos" e, como nos diz Jorgete Teixeira também num testemunho de geração, "Nenhum dia teve uma luz assim tão pura".

Num redemoinho de testemunhos, memória e fundadas opiniões quisemos aqui trazer raízes, ardências e duradouros impactos desse dia vislumbrado.

Na evocação da canção feita arma, pelo Hugo Castro; no olhar de Luís Porfírio sobre a raiva e a alegria na primeira exposição individual de Paula Rego, de 1965-66 ou na releitura crítica da Maria Afonso focada no arrojo desassombrado e destemido das "Novas Cartas Portuguesas" quisemos falar de raízes.

Dos tempos brasa que se seguiram, fala-nos a memória viva de Maria do Céu Guerra sobre o "Liberdade, Liberdade", a primeira criação teatral em tempos de Abril, estreada em Agosto de 1974, como os textos de Isabel Alves Costa e José Mário Branco, que, resgatados ao esquecimento nos foram disponibilizados por Ricardo Andrade, a quem agradecemos. Desses tempos brota o extraordinário exemplo de generosidade e

entrega de grupos como "A Centelha", de São José Lapa, mergulhando no interior profundo de um país rural e atrasado, ou a riquíssima experiência de "O Bando", de João Brites, cujo 50º aniversário coincide com o do 25 de Abril. É deles o testemunho na primeira pessoa aqui publicado. Do que foi o teatro independente nesses tempos e nos que depois vieram, tratam os ensaios esclarecidos de Eugénia Vasques e Tiago Ivo Cruz.

Evocamos tempos em que o coração de homens e mulheres do teatro e da canção, da criação artística, pulsava mais acelerado ao lado das grandes movimentações populares, como a impressionante manifestação dos operários da Lisnave, de Setembro de 1974, aqui recordada na Photohistórias. Era um pulsar irrigado, fremente de ideias e utopias, como traduz bem o estimulante diálogo entre Augusto Boal e Hélder Costa, repescado num velho boletim da FAPIR, Frente dos Artistas Populares e Intelectuais Revolucionários, interessante experiência de unidade e acção na área da cultura, de designação tão ao jeito dessa época. E, com um pé ontem e outro entre o hoje e os dias que espreitam, está o ensaio de Miguel Falcão sobre a censura no Teatro no Estado Novo, "Sinais que ressurgem"!

É por tudo isto que, para nós, na Cena's, se tornava incontornável assinalar a madrugada inteira e limpa de que nos fala Sophia.

### 3, 4, 5, 6, 7. Bocas de Cena

**Hélder Costa entrevista Boal, Boal entrevista Hélder Costa**

*Hélder Costa, Augusto Boal*

### 8, 9, 10, 11. Teóricas e Práticas 1977-1979, A Cooperativa

**"A Centelha Teatro e Canções".** *São José Lapa*

### 12, 13. Descritas Nenhum dia teve ainda uma luz assim tão pura /clara?

*Jorgete Teixeira*

### 14, 15. Vemos Paula Rego, Raiva e Alegria

*José Luis Porfírio*

### 16, 17, 18. Ouvimos "Eu vou ser como a toupeira"

**Canção de Protesto e Activismo Político.** *Hugo Castro*

### 19, 20. Lemos novas cartas portuguesas

*Maria Afonso*

### 21, 22, 23, 24. Dossier Liberdade, Liberdade No Portugal de Abril

**– O primeiro espectáculo** *Maria do Céu Guerra, Isabel Alves Costa*

### 25, 26, 27. Ensaio Sinais que ressurgem,

**Censura no teatro durante o Estado Novo** *Miguel Falcão*

### 28, 29, 30, 31. Ensaio A promessa e a nostalgia do teatro independente

*Tiago Ivo Cruz*

### 32, 33, 34, 35. Ensaio O teatro independente e a revolução de abril: uma súmula

*Eugénia Vasques*

### 36, 37, 38, 39. Teóricas e Práticas 50 anos da Revolução de 25 de Abril

**e 50 anos do Teatro O Bando** *Teatro O Bando*

### 40, 41. A Preto e Branco

*Victor Valente*

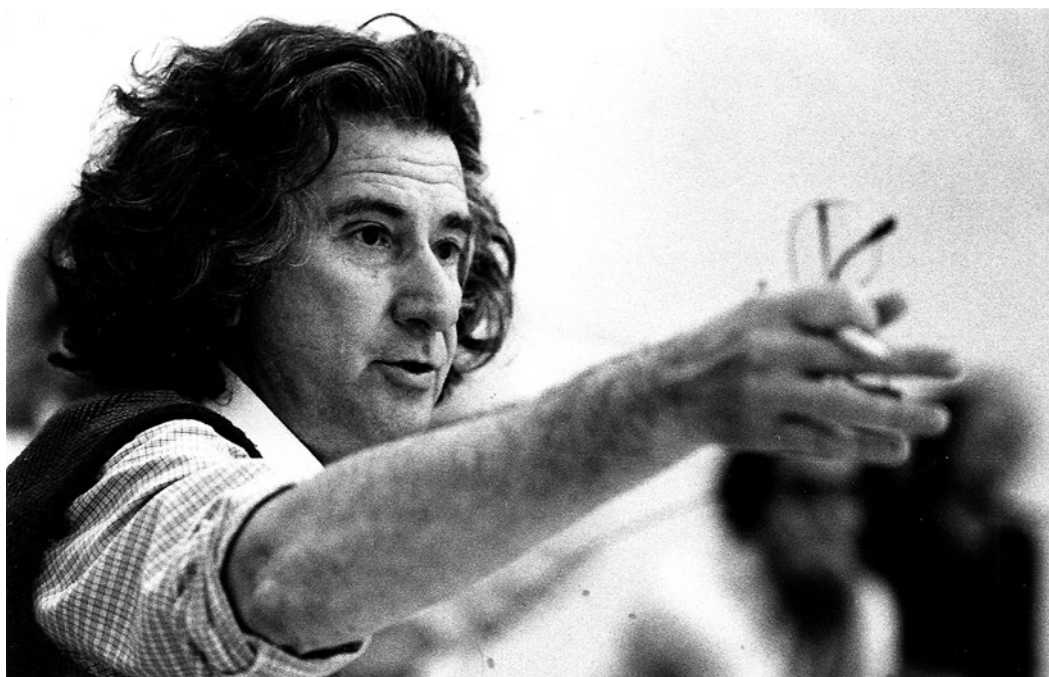
### 42, 43. Photohistórias Os operários da Lisnave

*João Madeira*

# Hélder Costa entrevista Boal

*Hélder Costa entrevista Boal, Boal entrevista Hélder Costa é uma conversa aberta entre dois homens de teatro, originariamente publicada em 1977, no nº 2 do Boletim da FAPIR; Frente dos Artistas Populares e Intelectuais Revolucionários, uma organização que agrupava cantores, actores, cineastas, dramaturgos, artistas plásticos, jornalistas, fundada em Novembro de 1975, a partir de uma reunião realizada nas instalações do Grupo de Teatro A Comuna, em Lisboa. O texto que se publica corresponde a uma versão revista, de parte substancial dessa entrevista, que segue no essencial o original.*

Boal  
entrevista  
Hélder Costa



Augusto Boal

## Aprendíamos com o público o que fazer com o teatro

**Augusto Boal:** Houve uma época no Brasil, até ao golpe de Estado de 1964, em que se formaram centros populares de cultura. O primeiro foi o Movimento de Cultura Popular, no Recife, criado por Miguel Arraes, prefeito e depois governador. Começou a apoiar a cultura popular, sem a impingir. Foi aqui que Paulo Freire começou a fazer uma alfabetização, que não fosse catequese, que fosse educação: uma forma de diálogo e não uma forma de imposição, ensinava-se aprendendo.

Nessa época, a “Arena -” ia muito ao Nordeste. A gente começava a ensinar a fazer teatro mas era com o povo que aprendíamos o que devíamos fazer. Partíamos assim de uma visão, às vezes pouco estética. Claro que estávamos preocupados em fazer bons espectáculos, mas quisemos partir para a realidade.

Eu participei, pelo menos, na formação de uns cem centros de cultura, por toda a parte. A gente ia à União Nacional de Estudantes, à União Estadual de Estudantes, à União Municipal dos Estudantes, ao Sindicato dos Metalúrgicos, e todos ficavam com centros de cultura. Acontecia uma coisa muito linda, tinha, por exemplo, um seminário de dramaturgia ao mesmo tempo que tinha um seminário de culinária. Então,

quem sabia de dramaturgia, ensinava às outras, quem sabia fazer comida ensinava a fazer a comida mais gostosa, com as coisas mais baratas. Então, tanto a culinária como uma peça de teatro eram cultura do povo.

## Transferir ao povo os meios de produção e não o produto acabado

Fazíamos uma peça sobre a realidade objectiva, quase fotográfica. Então, o pessoal gostava muito, aplaudia muito, mas dizia: “Bom, mas a gente já sabe disso. Então, e agora, o que é que vamos fazer?”. Isso obrigou-nos a pegar nos clássicos, a usá-los e, em vez de partir do concreto para abstrair, partimos do abstracto para concretizar na realidade brasileira. Então, foi por isso que começámos a “nacionalizar” os clássicos.

Depois, quando veio o “Teatro Jornal”, já foi outra etapa. Em “Coschca-Cuschca”, em São Salvador, no Teatro “Castro Alves”, entravam cinco mil pessoas, ou mais. A gente fazia teatro ali, lutava. Lá no “Bom Jesus”, no Recife, também duas mil, três mil pessoas. A gente pegava em arco, a gente montava a cavalo, a gente lutava e fazia espectáculo. Mas como a censura ficou tão violenta, já não podíamos continuar a fazer espectáculo para o povo. Então, começámos a mostrar como é que o povo podia fazer teatro para si mesmo,

desenvolvendo técnicas fáceis de transferir ao povo os meios de produção, e não o produto acabado.

Você tem uma proposta, mas a realidade muda essa proposta. A criação de um estilo novo resulta de uma proposta estética, sim, mas também de uma realidade social. Nunca é a elaboração de uma única pessoa. Eu acho mesmo!

Fizeram-se edições do “Teatro-Jornal” em paróquias, por toda a parte. O “Teatro-Jornal”, que se fez no Brasil, passou para a Argentina, para o Peru e na medida em que transcendia para outro país, também incorporava desse país, “você dá, mas recebe”...

O meu livro que ainda se chama “200 Exercícios”, vai passar a chamar-se “220” na próxima edição, ao incorporar também exercícios portugueses. Quer dizer, eu estou ensinando coisas, aprendendo outras.

O que me interessava muito saber é o processo na França. Você teve uma experiência que eu nunca tive. Você pegou uma plateia portuguesa, mas “estrangeira”, não vivia em Portugal. Então, como é era esse tipo de relação?

**Helder Costa:** Quando cheguei a Paris, já havia gente ligada ao teatro e bastantes intelectuais exilados. Mas o que eles estavam a fazer como teatro eram peças que o fascismo autorizava aqui. Iam a Paris fazer as peças que o fascismo autorizava aqui. E eu comecei lá aos gritos: “Então, assim não vale a pena!”. Se em Portugal,



passamos a vida aflitos com a censura, vamos fazer aqui a mesma coisa?!

Tentei então outro caminho com camaradas com interesses políticos comuns. Pensámos que era fundamental entrar politicamente na emigração através do teatro. Não chegava fazer política antifascista contra o regime português, nas discussões de café, com os políticos “oficiais” exilados e os “mártires”, tudo bem instalado no Quartier Latin.

Era preciso que a emigração olhasse para a nossa actividade, vendo ali alguma coisa com interesse. Então, há todo um plano que tem a ver com a alfabetização. Ensinar os portugueses a ler e a escrever português, pois quem lá estava era o campesinato mais pobre do Norte e do Centro, que não sabia ler. Ao mesmo tempo, criar condições de auxílio social em França, a nível das Cartas de Trabalho, autorizações, problemas com a polícia, questões de habitação. Depois é que vinham então os espectáculos, que seriam pontos de encontro. Era necessário meter teatro, música e, de vez em quando, um ou outro filme.

## Havia grande interesse em chegar a nós, mas ao mesmo tempo muito medo

Primeiro, fiz uma peça, que já tinha feito cá em Portugal. Era de um autor argentino, Arnaldo Dragon. A história era muito simples, só com quatro actores. Arranjou-se música, e fez-se. Começámos a andar pelos bairros de lata, por todo o lado. Como era um espectáculo que se podia fazer ao ar livre, não tinha cenário e os adereços cabiam num saquinho pequenino. Vinham aquelas pessoas todas ver teatro em português, em Paris... e nós dizíamos: «Bom, quem quiser vir para o grupo, pode vir!». Aproveitávamos sempre para distribuir comunicados, para discutir, para falar de Portugal. Criávamos assim raízes.

Aí houve coisas extremamente curiosas, porque é evidente que o fascismo estava organizado em Paris, e tinha agentes da polícia no meio dos trabalhadores. Logo na estreia, que foi no “foyer” dos portugueses (por acaso, até eram camaradas brasileiros, que o estavam a organizar), a peça foi bem recebida, as canções também. O José Mário Branco esteve a cantar nessa

feita. Depois ficámos para discutir e organizar aquela gente toda, e criar ali um grupo de teatro. Fazíamos sempre isso. Passado uma meia hora, chega um tipo, que era uma figura espantosamente teatral, de bandeirinha portuguesa na mão, a dizer: “Viva Portugal; São uns traidores; Malandros”. Ele percebeu logo o que era, de maneira que meteu ali discussão e tentou virar os trabalhadores contra nós. Aí foi preciso uma certa coragem, ameaçar mesmo pancada e tudo. Tivemos que tomar posições deste estilo, e ele lá se foi embora...

Havia, por parte da emigração, um grande interesse em chegar a nós, mas ao mesmo tempo muito medo de virem à terra e saber-se que tinham estado a ver teatro. O que é que podia acontecer?...

O grupo, que tinha cinco pessoas, passou logo a ter vinte, vinte e tal. Pessoas que viram o espectáculo, que gostaram, que se entusiasmaram e quiseram entrar para o grupo.

## O marcelo caetano aparecia vestido de menino da mocidade portuguesa

Então, pensei que era preciso aprender um bocadinho mais de teatro, de dramaturgia e coisas assim. Para isso, decidimos fazer uma peça que fosse toda escrita e pensada por nós. Assim, fizemos uma peça que se baseava numa revolta operária na Marinha Grande. Era o “18 de Janeiro de 1934”, em que muita gente foi enviada para o Tarrafal e outros foram assassinados pela PIDE. Data que “curiosamente” a esquerda portuguesa nunca falava. Nós achávamos isso muito “estranho”... Bem, nós falámos na data, fizemos a peça e andámos com ela. Era já uma peça de choque. Demonstrámos que lá tinha havido durante um dia a tomada do poder. Depois, explicámos os

Hélder Costa





Augusto Boal

erros que se tinham feito e porque é que aquilo era impossível, para tirar lições...

Isto já era uma coisa com um grande “aquecimento”, mas verifiquei o entusiasmo das pessoas por esse trabalho. A assistência levantava-se, insultava o Salazar. Ah, porque estas personagens apareciam todas: Salazar, Carmona, que era o Presidente da República nessa altura, e o Marcelo Caetano, que aparecia em cena vestido de menino da Mocidade Portuguesa. Havia uma grande receptividade por parte dos trabalhadores emigrantes. Aí, convenci-me ainda mais. As pessoas precisavam era de se sentirem livres e terem o tema político posto até de uma maneira brutal, mas isso era absolutamente necessário para perderem o medo...

Depois, atacámos então um tema ainda mais duro. A peça a seguir chamou-se “O Soldado”. Era sobre a guerra colonial, que tocava milhares de refractários e de desertores, que estavam ali fugidos à tropa. De vez em quando, tínhamos grandes problemas e discussões com trabalhadores que tinham feito a guerra,

e que diziam: “Mas eu não sou nenhum traidor. Eu defendi a minha pátria”. Então nós discutíamos, “o que é preciso é ver quem tem a culpa disso?”.

No espaço aí de um ano e meio, conseguimos criar, só em Paris, uns dez grupos de teatro. Íamos representar a Grenoble, Suécia, Dinamarca e deixávamos lá o “veneno”. Depois cada grupo fazia as suas peças. Foi todo um desenvolvimento baseado numa intensa propaganda política.

## A diáspora latino-americana

**Augusto Boal:** Eu, há seis anos e pouco, que estou fora do Brasil, vivendo na Argentina, México, Peru, Venezuela, Colômbia. A gente fazia teatro popular onde podia. Quando deixou de poder no Brasil fez na Argentina, quando não pôde na Argentina, no Chile, até à queda de Allende. Então desenvolvemos muitas formas de teatro popular latino-americano.

Mas agora o que há é uma diáspora latino-americana. Já não é só o artista que se exila sozinho, agora ele exila-se junto com o seu público também. O exílio agora é massivo. Isto é a diáspora latino-americana, como havia a diáspora judia, em que os judeus tiveram que se separar pelo mundo; como havia a diáspora negra, em que foram levados para a América como escravos. A verdadeira diáspora que está acontecendo vai-nos criar agora novas condições. Vamos encontrar plateias brasileiras fora do Brasil, plateias argentinas, uruguaias, chilenas, fora da Argentina, do Uruguai e do Chile. A Barcelona chega um navio todas as quartas feiras com mil e duzentos argentinos. São famílias inteiras que às vezes até trazem o cachorrinho, o gato, a avó. Vai todo o mundo.

Meu pai era um emigrante económico. Vem de Justes, Trás-os-Montes, não podia continuar a viver lá. Não foi por vontade própria, se ele pudesse ficar cá, ficava. Ele exilou-se no Brasil, porque não havia condições no Norte.

Agora, o que aconteceu com os nos-

sos pais, está a acontecer com os filhos deles, comigo, por exemplo. Meu pai foi um exilado económico e eu volto como exilado político. Esta é uma situação nova que tem que ser estudada. Abre para nós, artistas, a possibilidade de trabalhar, de novo, para a nossa plateia, mas não no nosso país.

Em Portugal, não existe uma plateia brasileira. Todos os brasileiros, que estão em Lisboa, não dá carreira de dois dias de peça. Já em França existe uma quantidade imensa de brasileiros, dizem que 10 mil só em Paris. Então lá, já é possível fazer teatro para plateias brasileiras, argentinas, uruguaias, chilenas, bolivianas, equatorianas. Havia que estudar as consequências desta diáspora, a sua origem e a responsabilidade europeia.

Existe uma cultura da diáspora, pessoas que não se adaptam nem estão enraizadas. Já não são latino-americanas nem são europeias. Mas existe também uma cultura dos que ficaram lá. É uma cultura da resistência. Existe teatro nos campos de concentração no Chile. Óscar Castro Ramírez, todas as sextas-feiras, faz um espectáculo novo, num campo de concentração. Num país tão fascista como no Chile, até aí existe resistência teatral.

## A transformação do espectador em protagonista da acção teatral

Um dos colóquios que vai haver no Festival de Nancy é sobre Direito. Um importante advogado vai defender uma tese muito curiosa, “A Influência de Pinochet no Código Penal Francês”. Alguns franceses, terrivelmente reaccionários, estão muito estimulados pelas leis do Pinochet, que transformou o crime político em crime comum. Querem ver de que maneira podem usar essa contribuição de Pinochet para reprimir o povo francês.

O que eu acho mais importante no teatro latino-americano é que muda

muito de país para país, mas tem uma constante, que é a transformação do espectador em protagonista da acção teatral. Isso é fundamental para mim.

No festival de Nancy, a primeira representação da parte latino-americana começa com os espectadores entrando e uma equipa de 30 ou 40 actores, treinados, dividindo os espectadores que entram, em grupos de 100 ou 150. Começam a fazer exercícios e depois jogos com eles, envolvendo-os. De repente há um tema para pintarem e o cenário vai-se montando junto com os espectadores. Mas, o elenco pode propor um tema com uma solução política falsa. Se os espectadores estão em desacordo, a gente pede-lhes para que substituam o protagonista e eles ensaiam a solução, que acham verdadeira. Agora, uma vez que você dá ao público os meios de produção, tem de arcar com as consequências, tem de aguentar com o que vier...

**Helder Costa:** A nossa intenção não era de pôr o público a participar. A nossa intenção era contribuir com um determinado número de técnicas para cortar o “gelo” ao público emigrante. Claro que, para além do espectáculo, utilizávamos a música. Um aspecto que considerávamos essencial era um Bar, em que se vendia cerveja portuguesa e em que havia pastéis de bacalhau e até tremoços.

O fundamental era dizer as coisas de forma não intelectualizada, mas extremamente simples e directa, partindo da linguagem do povo, recorrendo à memória popular e não unicamente como uma reflexão nossa.

## Estamos em plena luta

Agora há um problema que se coloca. Que teatro fazer a seguir ao 25 de Abril?

Muitos intelectuais e dramaturgos diziam que a censura fascista não os deixava publicar, apesar de terem coisas magníficas dentro da gaveta à espera que chegasse o dia da Liberdade... Mas, estes anos demonstraram que o que foi

feito, foram coisas escritas por gente nova a seguir ao 25 de Abril. Só excepcionalmente houve uma ou outra coisa antiga.

Nestes anos de choque e nascimento, criou-se um movimento de teatro independente. Grupos de actores que se juntaram para fugir ao monopólio das salas de espectáculos; que tentaram fugir ao repertório clássico e que escreviam e faziam peças. Foram estes grupos que fizeram os espectáculos mais interessantes durante este período.

O que se passa agora é que a secretaria de Estado da Cultura está a fazer proibições e censura e a eliminar os subsídios, que são indispensáveis à actividade teatral. Hoje está-se em luta para revogar essa lei. Suponho que seja difícil e os grupos de teatro mais conscientes procuram formas, processos de continuar o seu trabalho, de modo que os espectáculos tenham o mesmo interesse para o público, e lhes permitam sobreviver sem ser graças ao subsídio oficial. Estamos em plena luta.

Diz-se que o problema é não haver público, que o teatro está em crise, mas eu acho que a crise tem a ver com a ideologia burguesa, em geral. Isso é que está em crise.

Há aí companhias que são subsidiadas pelo Governo e já faziam um trabalho idêntico no tempo do fascismo. Essas companhias têm os mesmos méritos, os mesmos apoios, os mesmos elogios que no tempo do fascismo. E tudo o que é novo e esteve em ascensão está a ser atacado pelo actual Governo. Eu acho que a nossa grande mobilização é fazer sair o teatro do “gueto”, em que a burguesia o colocou sempre, e em que os intelectuais e artistas burgueses se colocaram sempre.

Para sair do “gueto”, é preciso ir para o povo. Ir para o povo tem a ver também com estas coisas de que falaste, que é ensinar mais gente a jogar à bola e não só os jogadores.

Entendo que a grande possibilidade em Portugal, que precisa ser explorada, é a extraordinária tradição do teatro amador. O teatro feito nas colectividades e nos bairros, de Norte a Sul do país, é um hábito fantástico. Eu acho que isso deve merecer um grande investimento nosso, a nível da dramaturgia, da encenação, da direcção, na criação de cursos de formação. É por aí que vamos criar um novo público, que vai auxiliar o desenvolvimento do teatro em geral.



# 1977-1979, A Cooperativa “A Centelha Teatro e Canções”.

A cooperativa cultural “Centelha, Teatro e Canções”, formou-se depois do espectáculo final do curso de Formação de Actores de 1975, Escola Superior de Teatro de Lisboa, “Auto de Ferrabrás e Mantarrôta”.

O texto de “Auto de Ferrabrás e Mantarrôta” teve dramaturgia de Alberto Lopes, a partir da obra de Gil Vicente “A Romagem dos Agravados” e novos textos, mantendo a escrita em verso e o espírito original. Foi apresentado no espaço da Comuna em Junho de 1975.

No dia seguinte à minha filha Inês Lapa Lopes completar um ano de vida, em 1977, parti, nós partimos, a caminho da cidade de Viseu, contratados pelo FAOJ.

Levou-nos um autocarro de 20 lugares do tempo da mocidade portuguesa, a mim, ao Alberto Lopes, Jorge Fraga, António Cruz, Belo Marques, Lena Vidal, ao Jorge e à Lena Falcato, ao José Júlio Lopes, ao Nuno Figueira. Dez seres pensantes, dez jovens pessoas acabadinhas de sair da EST, de Arquitectura, e da Música. Desejosos de mudança e ansiosos que o distrito de Viseu, com o maior número de câmaras de Portugal, fosse por nós abrangido teatral e musicalmente.

Em 1977 seriam 27 as câmaras do distrito de Viseu. Não teremos ido a todas, mas por perto andámos.

O desejo de dar a conhecer o que nós sabíamos era imenso, ensinar o que sabíamos através do teatro, da música, da cultura... e aprender o que os outros sabiam, não dos livros mas da sua prática, da herança de seus pais e avós, através da música, do canto e da confeção de seus alimentos. Esse foi o nosso grande objectivo.

A viagem, que geralmente demorava mais de 7 horas, demorou quase 12 horas devido à antiguidade do autocarro e ao estado das estradas... Desembarcámos em Viseu com uma temperatura de zero graus. Dormimos numa pensão onde o forreta do dono não abria o

aquecimento central. Era quase meia noite e eu estava muito mal disposta. O Alberto saiu para procurar uma água das pedras, mas a essa hora Viseu era apenas um bloco de granito gelado e assim não encontrou nada aberto. Apenas deparou com um grupo de etnia cigana a tocar guitarra, sentados na estátua do Rossio (Infante D. Henrique) à porta da Câmara Municipal.

No dia seguinte, ao pequeno almoço chegámos à conclusão que quase todos nós tínhamos dormido vestidos: de *collants* e camisolas... que frio aquele. O de Lisboa é bem mais quente... Reconhecer Viseu nesse dia foi difícil. Nevava



Vítor Valente, magnífico violinista, Alberto Lopes, Francisco Beja e São José Lapa, no espectáculo Auto de Ferrabrás e Mantarrôta.





Actores, São José Lapa, Jorge Falcato, S António Cruz e público, espectáculo no 25 de Abril de 1977 na praça do Rossio - Viseu



Jorge Fraga, fantoches

que se fartava e *again* um frio de rachar. Enfim, tudo para nos dissuadir ou avisar que aquela aventura do nosso futuro trabalho seria difícil e espinhosa.

Durante o primeiro mês e meio, o Alberto, eu e a Inês, que já estava connosco, ficávamos num pequeno hotel, e... sempre com a bebé connosco. Ensaivamos na sede do FAOJ e um dia de repente a Inês cai de cabeça no chão de laje *paaaaaa... aiaiai...* corrida até ao hospital... radiografia em 1977 e *ufa...* não houve danos!

Alegria, alegria.

E qual era a estratégia do nosso projecto? Dividíamo-nos por pequenos grupos e nas escolas do primeiro ciclo, dos 27 concelhos, apoiávamos os professores. Trabalhando com os alunos, partilhando práticas com os professores, visitando essas escolas mais 4 ou 5 vezes.

1º Apresentávamos o nosso espectáculo "Pelintre e Cantochão dão cabo de um aldrabão" com texto e músicas ao vivo, originais de Alberto Lopes. Esta apresentação era nas escolas ou nas colectividades e casas do povo, etc.

2º Ensinávamos a construção de fantoches de vários tipos e sobretudo os de pasta de papel.

3º Construção de um texto que nascesse sobretudo dos alunos.

4º Levantamento dos espectáculos, com vários ensaios.

5º Realização dos espectáculos.

O trabalho a que nos propusemos tinha várias frentes e várias *étapes*.

- Produção de textos dramáticos de autor, para crianças e outros, para suas mães e pais. A adaptações dos contos tradicionais para a Centelha e para os grupos apoiados por Alberto Lopes. A construção de espectáculos e performances por São José Lapa, Alberto Lopes e Jorge Fraga.
- Composição de músicas de Alberto Lopes e José Júlio Lopes, cantadas e tocadas ao vivo em quase todos os espectáculos realizados por nós, Cooperativa A Centelha.
- A ligação, a ponte entre Cantautores e o público de Viseu, apresentados no auditório da feira de S. Mateus.
- Apresentação de espectáculos de Poesia.
- Gravação em super 8 dos nossos próprios espectáculos.

E assim aconteceu...

O extraordinário músico Carlos Paredes tocou na sua guitarra portuguesa enquanto o público maravilhado o ouvia.

Fernanda Lapa e Antonino Solmer apresentaram poesias de Gomes Ferreira,



Jorge Falcato, São José Lapa, António Cruz.

Carlos de Oliveira e doutros, fazendo-se ouvir pelo público de Viseu em 1977.

E depois em 1978 trouxemos o Júlio Pereira e o seu cavaquinho, a Shila e o seu doce, o Fausto... sem ter vindo por "esse rio acima" mas antes pelas estradas acima, e o grande, o enorme JOSÉ AFONSO num espectáculo memorável onde as quase 300 cadeiras deram lugar a perto do dobro: 500 e tal pessoas sentadas e em pé O aplaudiram vibrantemente.

Os elementos do grupo A Centelha apoiaram perto de 15 grupos de teatro. Alberto Lopes, para além de apoiar o grupo Trigo Limpo de Tondela e de elaborar as cenografias, os adereços dos espectáculos teatrais, escreveu um pequeno livrinho "Como fazer um órgão de Luzes" que servia como apoio lumotécnico aos diversos grupos amadores. Também saiu numa edição dos livros da FAOJ, a "Construção de Fantoches" por Alberto Lopes. Ainda o Alberto e outros amigos de Viseu reabriram (com nova direcção) o CINECLUBE de Viseu e também foi ele que enviou à Direcção geral do Património, pela primeira vez, fotos e propostas de reconstrução do TEATRO VIRIATO, até ali um depósito de mercadorias várias, bacalhaus, papel higiénico, vinhos... Fiquei petrificada aquando lá entrei ao ver um lindíssimo teatro transformado em armazém de víveres... enfim. Jorge Fraga apoiou os grupos em Vouzela, Ucanha, e Vila Chã de Sá e encenou "A Excepção e a Regra".



A Gaiola é uma coisa horrível, Jogos com alunos e professores.

No mercado de Canas de Senhorim apresentámos o “Auto de Ferrabrás e Mantarrota” de Gil Vicente / Alberto Lopes, com o elenco da estreia do ano 1975.

No Auditório da Feira de S. Mateus, os espectáculos:

“Guerras de Alecrim e Manjerona” encenado por Norberto Barroca com músicas de Alberto Lopes e José Júlio Lopes e um quarteto musical: Contrabaixo, órgão e guitarras, eléctrica e acústica. Esse espectáculo foi também apresentado no Teatro da Trindade, Lisboa, no dia Mundial de Teatro em 1978.

“Pelintrá e Cantochão dão cabo de um aldrabão” textos, música e direcção de Alberto Lopes apresentado no Largo do Rossio no dia 1º de Maio, entre outras dezenas de espectáculos com carreira pelos diversos concelhos.

“A Gaiola é uma coisa horrível” dramaturgia do colectivo sobre histórias tradicionais e jogos dramáticos apresentados em inúmeras escolas.

“Capuchinho Vermelho conta Capuchinho Amarelo” direcção, figurinos, apontamentos cenográficos na adaptação do conto tradicional Capuchinho Vermelho por São José Lapa, em várias escolas do distrito.

Aulas de Movimento e Drama na escola do Magistério Primário, mais tarde Escola Superior de Educação, durante quase 2 anos por São José Lapa. Mais tarde, essa disciplina foi entregue a Jorge Fraga, que ficou nessa mesma escola durante quase 40 anos.

O primeiro encontro de Descentralização Teatral foi realizado em Viseu, promovido pelo Dr. Mário Barradas do Teatro Garcia de Resende - Évora e apoiado, com acolhimento e participação, pela cooperativa cultural A Centelha.



Capuchinho Vermelho conta Capuchinho Amarelo.  
Luis Castro, Alcides, São Aguiar e Alcides.

Guerras de Alecrim e Manjerona.  
Carlos Neto, Lucinda Loureiro, São José Lapa, São Aguiar.







linha da frente, A CENTELHA com a faixa [Pôr o teatro ao serviço dos trabalhadores].  
Lena e Jorge Falcato, São José Lapa, António Cruz e Carlos Neto.

“4 dias de viagem desde aqui até à terra do homem... novo” direção colectiva, adaptação dos contos tradicionais por Alberto Lopes, da compilação de Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira, apresentado também no FITEI, Porto... foi um sucesso.

“As mãos metidas na terra” de Alberto Lopes, direção de São José Lapa.

“A morte do papa” de Alberto Lopes, pré-apresentação do texto de Jorge de Sena - O Atentado.

São José Lapa apoiou também o grupo da Preciosa (a querida Preciosa), trabalhadora incansável, uma popular avó de Viseu com uma vida preenchida de trabalho, mas onde a alegria teatral reinava.

Realizámos no 1º de Maio de 1978 uma performance cantada falada e tocada com textos de A. Lopes.

Fartámos-nos de trabalhar com um apoio financeiro muito diminuto e muitas das vezes esse apoio era o dos nossos pais. A Secretaria de estado da Cultura tinha uma dotação orçamental mínima...!



As mãos metidas na terra. Jorge Fraga e São Aguiar.

# Nenhum dia teve ainda uma luz assim tão pura



Jorgete Teixeira na cantina da  
Cidade Universitária de Lisboa

## Maria

À janela chegavam os ramos e as flores de um dos jacarandás postados no passeio. O mar de pétalas de um azul arroxeado endoidecia os olhos de Maria, habituados ao tom amarelo das giestas e da carqueja, ao roxo do rosmaninho, ao verde húmido dos musgos colados às fragas e aos muros de pedra, ao tom de mel dos ouriços arreganhados tombados nos soutos atapetados de folhas douradas.

Ali, na capital do império em agonia, mesmo habituada a gerir sozinha as suas escolhas, sentia pela primeira vez a falta de casa, da feijoada da mãe aos domingos, da companhia dos irmãos.

Chegara a Santa Apolónia num fim de dia. Atónita e ao mesmo tempo maravilhada, mergulhou na urbe imensa.

Foi acometida pelo medo como se as asas de um pássaro, ao vento frio, sobre ela despejassem a solidão da noite.

O ambiente da Faculdade, demasiado formal e elitista, erguia barreiras aos filhos de uma classe da baixa burguesia que ali chegavam mercê de bolsas de estudo ou de um mealheiro paterno mais fornecido. Por momentos apeteceu-lhe regressar ao húmus materno.

Mas a cidade tinha seus feitiços e depressa se embrenhou nesse mundo diferente, reluzindo de coisas interditas, de novos combates, de fronteiras abertas ao pensamento.

O quarto, na residencial de estudantes universitárias, era composto por três camas e duas mesinhas de cabeceira. Fora as aulas, os convívios na Faculdade, os meetings e RGA, e de vez em quando uma ida ao cinema ou teatro,

nada mais havia para entreter os jovens estudantes, já de si privilegiados numa altura em que a maioria deles batalhava pela vida nos trabalhos agrícolas, na pesca, brigando com o mar bravo, nas fábricas em automatizados gestos, vergados, controlados.

Nas noites longas, enquanto o sono não vinha, Maria cantava, a pedido das outras: “Roubaram as asas ao rouxinol/ Rouxinol sem asas não pode voar” de Francisco Fanhais.

Aos poucos ia despertando embevecida, para essa vida tão cheia de desafios, aberta e livre do jugo paterno para que dela fizesse o que queria.

A cidade era toda luz.  
Uma luz que cegava, primeiro.  
Depois deslumbrava.  
Libertava e queimava, essa luz de Lisboa!



## Aquele dia

Maria vivia agora num apartamento partilhado, de três quartos, ao pé do Jardim Zoológico. Quando naquela manhã acordou, preparou-se para um dia igual aos outros. Tomaria um duche apressado, vestir-se-ia com algum cuidado e prepararia umas papas de aveia ou beberia um copo de leite apenas. Faria o percurso a pé até à Cidade Universitária, a mesada não era famosa, tinha comprado as senhas dos almoços na Cantina para o mês inteiro e além disso gostava de andar sozinha a inventar percursos e histórias que iria escrever mais tarde.

Depois as aulas, as conversas, a associação de estudantes, o meeting que havia a preparar daí a uns dias, a impressão dos folhetos contra a guerra em Medicina.

A cantina da Cidade Universitária era o palco onde se juntavam os estudantes da Universidade de Lisboa.

E havia o Afonso.

Afonso que esperava para a acolher, sempre irreverente, a pisar o risco da moralidade vigente, a provocar. Ela deixava-se ir respondendo com algum recato, sorrindo e fingindo negar, cedendo ao beijo demorado nas escadas que levavam ao refeitório onde longas filas se formavam.

Mas não havia leite e resolveu ir a um pequeno mercado da rua onde notou um movimento pouco habitual para aquela hora. As pessoas entravam e saíam mudas, carregadas de sacos e de olhos baixos. E rapidamente desapareciam como se estivessem com medo de que algum aguaceiro lhes caísse em cima.

- Passa-se alguma coisa?, perguntou à menina da caixa.

A outra ergueu primeiro os ombros a dizer que não sabia. Depois olhou para os lados e sussurrou: - parece que houve qualquer confusão, um golpe de estado, não se sabe...

Maria voltou para casa, o coração em alvoroço. Que golpe de estado seria? Da esquerda?, disputas entre a direita? Será que desta vez os militares conseguiram, depois de abortado o golpe de Beja de há uns anos? Espreitou para o quarto da Luísa, na confusão dos lençóis descortinavam-se duas cabeças bem juntas, um seio branco a emergir e o ombro desnudo do Rui. O melhor é não os acordar já.

Ligou a TV, achou estranho não haver notícias, estavam a repetir programas já transmitidos, algo se passava em se-



Visita a uma República em Coimbra

gredo, o que seria, o que não seria, ligou a rádio, o Fialho Gouveia estava a ler o comunicado do Movimento das Forças Armadas.

Parou no meio da sala, estarrecida. Aconteceu, ACONTECEU!

- Acordem, derrubaram o regime!, gritou à porta do quarto para os dois que se levantaram sem cuidar de se taparem.

Ficaram pregados ao aparelho de rádio onde o comunicado era repetido e o som da marcha militar indicava que a coisa tinha virado. Para onde não sabiam ainda.

Saíram porta fora. A cidade abria-se para a rua. As árvores e as pedras, os pássaros, a roupa pendurada nas janelas. Tudo acordava em borbotões irreprimíveis de alegria, não se sabia de onde vinha aquela invasão de gente que nascia ali de repente, vinda dos fundos da terra, das portas dos prédios, a romper o ar com vozes e braços.

Foi até à baixa, passou pelo Rossio, chaimites rodavam garbosos, os soldados ao lado do povo, e a gente a rir, os punhos contra o céu de Lisboa. O sol nos olhos, o céu liberto numa primeira vez! Um grupo junta-se à volta de um homem que encostam à parede, apalpam-no, outros surgem: É da PIDE, é da PIDE, o cabrão!

Sobe o Chiado atrás da onda de gente a deslocar-se em correntes de sentido contrário, calçada acima, calçada abaixo, num alvoroço.

Ouvem-se tiros, soube-se depois que tinha sido na rua António Maria Cardoso "da primaz instituição". A tenebrosa

polícia política a dar os últimos ais. Ainda mataram gente, os sacanas!

Onde andavam estas pessoas que agora inundavam as ruas? E apareciam como pássaros a quem deram permissão de voar?

Num segundo tudo tinha mudado. Fomos deitar-nos tendo na ideia um horizonte cortado e acordamos com uma liberdade com a qual não sabíamos ainda lidar.

Procurámos nas ruas a resposta da mudança do país onde tínhamos crescido e dos facínoras que odiámos. De repente já não estavam lá. De repente já não precisávamos de nos esconder, já não tínhamos medo, e não tinham de ir para os pântanos da Guiné ou as savanas de Angola, os nossos pais, amigos ou namorados ou dar o salto para França.

Fariamos ainda reuniões, o que diríamos, o que defenderíamos então?

De repente, sem mais nem menos, passamos a defender todos as mesmas coisas. Mesmo os comerciantes que de nós diziam o pior quando nos viam desfilar nas manifestações e os moradores que fechavam as portas dos prédios quando fugíamos à polícia de choque.

Agora a urbe enrouquecida entoava palavras de ordem vindas não se sabe de onde ou nascidas ali mesmo. E toda a gente cantava a mesma canção e os cravos vermelhos eram a flor da liberdade.

Os ovos da serpente maldita morrerão aqui e agora, espezinhados pelos vivos e pelos mortos que se levantam!

Nenhum dia teve ainda uma luz assim tão pura!

# Paula Rego

## Raiva e Alegria

A exposição foi no Inverno de 1965/66, numa galeria de arte moderna instalada na cave da Sociedade Nacional de Belas Artes, inaugurada creio que poucos meses antes. Foi a primeira exposição individual de Paula Rego em Portugal e, provavelmente, a sua primeira individual, não sei, só sei que a visitei vezes sem conta.

Novidade? Talvez. Imediatamente algo que abandonava, melhor, que ignorava o debate, ainda vivo entre nós, do figurativo e do abstracto, porque era figurativo, porque era abstracto e, sobretudo, porque era uma realidade artística diferente.

Estava também na fronteira da colagem com a pintura, pois era feita com raiva e urgência, rasgando e recompondo, destruindo, refazendo e todo esse movimento entre o destruir e o construir se via ali, com fúria, com urgência, com impaciência, lá onde a colagem era destruição e a pintura era tratamento da mancha que emergia do acto de rasgar e era recomposição para que algo sobrasse depois da fúria evidente.

O mundo acabava ali, um mundo, o mundo começava ali, outro mundo feito das sobras destruídas do primeiro, um mundo novo e ameaçador, sem qualquer amabilidade, onde nada tinha nome, ainda.

Para além da raiva, para além da destruição, havia algo que se sentia ali quase em excesso, caso não fosse mesmo o excesso a poética maior daquelas obras, foi um pintor mais velho que Paula Rego e que era o meu Pai, tão gostoso dessas obras quanto eu, quem me disse na altura qualquer coisa como :- “estas pinturas estão cheias de força”.

Andava na exposição, mais dentro dela do que fora dela, como que percorrendo um labirinto onde não me perdia porque me queria mesmo perder dentro dele, e, por isso mesmo, me custava sair, e, por isso mesmo, tinha que lá voltar uma vez e outra e outra. Porquê? Porque de cada vez era diferente, porque tudo aquilo era mutável e mutante, não se agarrava, não se definia, dir-se-ia que não tinha princípio nem fim como as Veredas do Grande Sertão do João Guimarães Rosa que eu tinha “descoberto” pouco tempo antes e me exaltava numa travessia infinita.

São raras as obras que nunca se acabam de ver, essas são sempre as melhores e mais exaltantes, algumas são aparentemente serenas como as de Kaspar David Friedrich, Morandi ou Mondrian, outras são fogueiras de exaltação Bosch, Goya, Pollock, as obras daquela exposição estão neste último caso.

Há obras que inventam o futuro, há obras que sem o inventar, rebentam o presente, mais, são o manifesto de que o presente é invivível e insuportável, eu sabia que Paula Rego estava em Londres, porém, naquelas obras estava em Portugal, a sua pátria insuportável e isso sentia-se nos olhos e no corpo, na incomodidade e na exaltação, ela não dizia BASTA porque não carecia de o dizer, testemunhava para além do testemunho numa linguagem plástica onde a obscenidade, quando surgia, era uma espécie de retrato em alto contraste da nossa realidade.

Vou terminar falando da energia e alegria, não como crítico, mas como testemunha, ali sentia-me bem, apesar da espécie de inferno que por lá se encontrava, saía da galeria bem disposto, sentia-me revigorado, com uma espécie de ânimo ou de energia nova. Foi por isso que um desses dias escrevi qualquer coisa como isto, não me lembro bem ao certo, no livro aberto ao público:

“Esta exposição deu-me uma grande alegria!”

Vista a partir de hoje a raiva tinha tudo a ver com o presente desse tempo, porém a energia e a alegria falavam do futuro.



Paula Rego "Manifesto"  
Fotógrafo: Mário de Oliveira  
CAM-Centro de Arte Moderna Gulbenkian, Lisboa  
(Nº. Inv. 66P280)



# “Eu vou ser como a toupeira”

## Canção de Protesto e Activismo Político.

A canção de índole política, utilizada enquanto expressão de resistência e de protesto contra a ditadura em Portugal, foi emergindo interligada com os círculos políticos e culturais da oposição ao regime, em traços distintos de outros domínios do universo da música popular portuguesa.

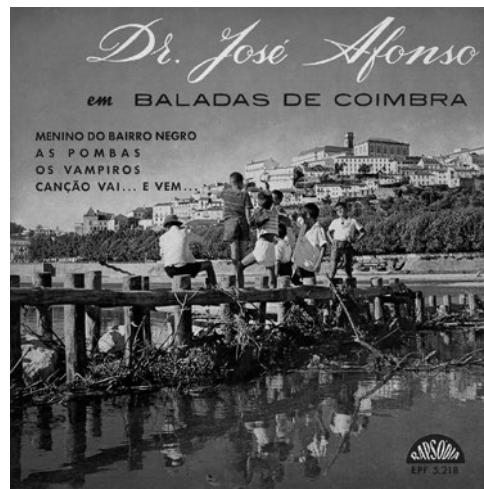
Com o aproximar do fim da 2ª Guerra Mundial, é num cenário de entusiasmo com perspectivas de mudança que o musicólogo e compositor Fernando Lopes-Graça, fundador e membro do MUD – Movimento de Unidade Democrática, enceta a composição do primeiro repertório das chamadas *Canções Heroicas*, a partir de poemas de vários escritores identificados com a corrente neorrealista da época. Entre outras, canções como *Combate*, *Jornada* e *Mãe Pobre* eram apresentadas, nas palavras do compositor, com o objetivo de “estimular à ação através da união da poesia e do canto”. Inevitavelmente reprimidas pelo regime, nos anos seguintes, estas canções não deixariam de ilustrar o papel social da música e o seu potencial como forma de consciencialização política.

Após mais de uma década em que a oposição enfrenta o intensificar da repressão por parte do regime, o país viverá algumas das suas maiores experiências na luta contra a ditadura na viragem da década de 1950 para 1960. O ânimo emanado pela campanha de Humberto Delgado em 1958, assim como as lutas estudantis do início da década de 1960 e a contestação contra o despoletar da Guerra Colonial em 1961 (que contribuiria para a afirmação de novas tendências mais radicalizadas da oposição), providenciaram o ambiente para o surgimento de várias vozes na

música, declaradamente antifascistas.

Ao longo da primeira metade da década de 1960, destacar-se-iam os cantores José Afonso e Adriano Correia de Oliveira, ambos com um passado ligado à academia de Coimbra. O seu crescente ativismo político coincidiu com o protagonizar de uma rutura com as tradições musicais da Canção de Coimbra. Esta rutura, marcada pelo progressivo descartar da guitarra portuguesa e pelo enveredar pela interpretação de canções populares de várias regiões do país, resultaria sobretudo na elaboração de novo repertório que chamaram de “trovas e baladas”. Deste repertório, caracterizado pelo acompanhamento instrumental simples que enfatizava o texto poético cantado que aludia para as realidades das condições de vida no país e denunciava as agruras do regime, foram exemplos canções como *Menino do Bairro Negro* e *Vampiros* de José Afonso, assim como *Trova do vento que passa* de Adriano Correia de Oliveira (a partir de poema de Manuel Alegre). Publicadas em disco entre 1963 e 1964, e cantadas

José Afonso EP  
Rapsódia 1963



incessantemente em público geralmente com o acompanhamento de Rui Pato à viola, em coletividades populares e recreativas, mas sobretudo em reuniões, convívios e assembleias de estudantes – muitas destas clandestinas e fortemente reprimidas pelas autoridades policiais –, estas e outras canções foram a expressão de um novo rumo na canção de teor marcadamente contestatário.

Se, por um lado, a atividade musical de José Afonso e Adriano Correia de Oliveira motivaria os serviços de censura a executar várias ordens de apreensão dos seus discos, passando estes músicos a estar assinalados pela sua “atividade subversiva” (José Afonso interromperia temporariamente a atividade musical e aceitaria trabalho como professor em Moçambique, onde viveria entre 1964 e 1967), por outro lado, as suas práticas musicais encontravam forte correspondência em novas gerações de intérpretes oriundos de meios urbanos e suburbanos, com formação académica, e que partilhavam a mesma sensibilização social e política contra o regime.



Luis Cília  
Le Chant du Monde 1964

Entre muitos outros, Manuel Freire, Francisco Fanhais, José Jorge Letria, José Barata Moura, Pedro Barroso e Vieira da Silva, representaram uma vaga de novos cantores que, adotando as bases estilísticas da “balada”, seriam responsáveis pela criação de um vasto repertório pautado por conteúdos mais ou menos velados de crítica social e política. Em finais da década de 1960, durante o período de ilusão da chamada Primavera Marcelista, vários programas de rádio (como o *Página Um*) e televisão (como o *Zip-Zip*), assim como alguma imprensa musical especializada (como a revista *Mundo da Canção*), teriam um papel essencial em dar visibilidade a estes intérpretes, contribuindo para o aumento significativo da dimensão mediática dos então chamados “baladeiros”.

Já no contexto de exílio, em França, destino de centenas de milhares de portugueses que procuravam melhores condições de vida e local de fuga privilegiado para os que lutavam contra o regime e se recusavam a participar na guerra colonial, destacaram-se alguns dos protagonistas do universo da “canção de protesto”. Luís Cília, José Mário Branco, Sérgio Godinho e Tino Flores, consolidariam a sua atividade musical e artística envolvidos nas dinâmicas de diferentes organizações associativas e políticas criadas por emigrantes e exilados portugueses, que então proliferavam em Paris e noutras cidades francesas, muitas delas refletindo a clivagem entre a linha oposicionista do Partido Comunista Português (PCP) e novas tendências mais radicais de combate antifascista, surgidas na sequência do conflito sino-soviético.

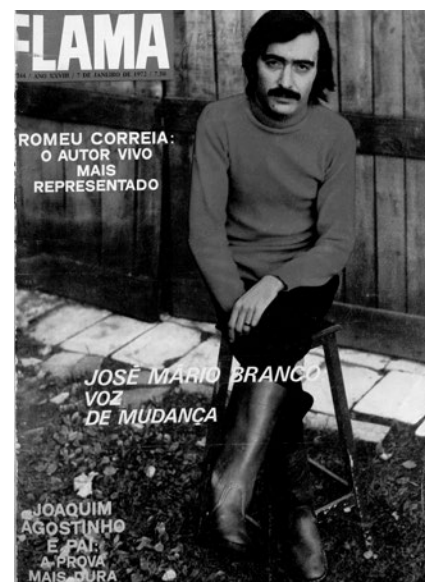
O relacionamento destes músicos

com o vibrante meio artístico e com a agitada realidade social e política em França, de que as contestações do Maio de 68 seriam exemplo, manifestar-se-ia na criação de repertório diversificado de denúncia invulgarmente explícita do regime, da guerra colonial e das condições de vida das comunidades emigrantes. Várias destas canções seriam publicadas em edições discográficas de caráter político, tais como no LP *Portugal-Angola: Chants de Lutte* (1964) e no EP *Portugal Resiste* (1965), de Luís Cília, publicados respetivamente pelas editoras francesas Le chant du monde (ligada ao Partido Comunista Francês) e Cercle du disque socialiste; no single autoproduzido *Ronda do soldadinho / Mãos ao ar!* (1970), de José Mário Branco; e nas edições de autor de Tino Flores, publicadas entre 1970 e 1973, integradas na designada Coleção Revolta.

Por sua vez, o contacto de José Mário Branco com o universo dos estúdios parisienses e com novas conceções de produção fonográfica mais próximas do pop-rock anglo-americano da época, seriam aspetos decisivos para o percurso discográfico de vários músicos portugueses. A procura por novas sonoridades que contrastassem com as características musicais das “baladas”, assim como o interesse por novas práticas de gravação que se distanciassem da mera captação de uma performance musical, materializar-se-ia no seu primeiro LP *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*, e também no de Sérgio Godinho *Os Sobreviventes*, com quem José Mário Branco iniciara estreita colaboração na escrita de canções. Gravados em 1971, no Château d’Herouville, conceituado estúdio próximo de Paris, estes discos

seriam publicados através da recém-criada etiqueta discográfica Guilda da Música da empresa Sassetti, com a qual José Mário Branco e Sérgio Godinho assinaram contrato e que, à semelhança de outras etiquetas, como a Orfeu de Arnaldo Trindade, procurava então investir numa nova linha editorial dedicada à canção popular portuguesa.

Estas gravações convergiram com o desejo de José Afonso, que em 1968 havia assinado contrato com Arnaldo Trindade, tendo em vista a publicação de um álbum por ano. No sentido de diversificar os arranjos instrumentais do seu repertório, gravado maioritariamente acompanhado à viola até à viragem para a década de 1970, José Afonso escolheria José Mário Branco para dirigir musicalmente o seu próximo disco - *Cantigas do Maio* - gravado em finais de 1971, também em Herouville; local onde, em inícios de 1972, José Mário Branco seria ainda responsável pela produção do LP *Até ao pescoço*, de José Jorge Letria. Estes discos gravados em Herouville, marcados pela combinação entre o recurso às potencialidades tecnológicas do estúdio de gravação e referências a diversos domínios musicais, incluindo da música tradicional portuguesa e do pop-rock desse período, teriam substancial atenção mediática em Portugal, sendo frequentemente apontados como representativos de uma “nova música popular portuguesa”, distinta de conceções estéticas, tanto dos “baladeiros”, como do fado e da “canção ligeira”, domínios que até então imperavam no panorama discográfico e mediático português.





1º Encontro da Canção Portuguesa  
Coliseu dos Recreios em Lisboa 29 de Março de 1974

O impacto mediático destes discos seria notório ao ponto de a Direcção-Geral de Informação obrigar, a partir do início de 1972, as diversas editoras fonográficas a remeter previamente, para análise censória, as letras das canções antes da sua gravação, à semelhança do exame prévio realizado sobre outras atividades. Apesar de nos anos seguintes serem publicados vários discos representativos desta tendência de renovação da música popular portuguesa (entre outros, *Gente de aqui e de agora*, de Adriano Correia de Oliveira; o disco coletivo *Fala do homem nascido*, com produção de José Niza; *Margem de certa maneira*, de José Mário Branco; *Pré-Histórias*, de Sérgio Godinho; e os discos de José Afonso *Eu vou ser como a toupeira* e *Venham mais cinco*), a proibição de difusão de algumas destas canções, assim como a censura de canções a serem interpretadas em espetáculos, teria também efeitos contrários ao pretendido pelos serviços estatais.

Tal seria o caso do I Encontro da Canção Portuguesa realizado a 29 de março de 1974 no Coliseu dos Recreios, onde a Casa da Imprensa atribuiria vários prémios que confirmavam a importância da “nova canção portuguesa”. Contando com a participação de vários

músicos e poetas que atuaram juntos pela primeira vez, tais como José Afonso, José Jorge Letria, Adriano Correia de Oliveira, Manuel Freire, Fausto, Carlos Paredes, Vitorino, Fernando Tordo, Ary dos Santos, entre outros, o espetáculo foi marcado pela forte vigilância da polícia e pela intervenção da censura no sentido de adiar o início e de proibir a interpretação de algumas canções e poemas, sendo que o final seria ilustrativo da agitação política que torneou todo o evento, com o canto em coro de *Grândola, Vila Morena* por músicos e assistência, momento impactante e premonitório do que viria a acontecer poucas semanas depois, a 25 de Abril de 1974.

A escolha de *Grândola, Vila Morena* como uma das senhas-rádio que desencadearia o golpe militar do MFA, que punha fim a 48 anos de ditadura, contribuiria para que a generalidade da imprensa, as estações de rádio e a televisão, abrisse definitivamente as portas aos cantores de protesto até então “proibidos”, proporcionando-lhes um renovado estatuto político e interventivo. Desde logo, muitos destes músicos estariam envolvidos na criação do Colectivo de Acção Cultural (CAC), assumindo a responsabilidade, através do trabalho cultural coletivo, de

pôr a canção e a música popular “ao serviço dos trabalhadores e do movimento popular democrático”.

Embora a criação do CAC convergisse com a dinâmica geral da revolução, logo foram reveladas importantes divergências decorrentes das múltiplas sensibilidades dos seus membros e potenciadas pelos diversos alinhamentos político-partidários dos cantores, vários deles militantes ou próximos do PCP e outros de diversas organizações da esquerda radical, predominantemente maoista. Os diferentes posicionamentos dos cantores seriam aprofundados com o decorrer do processo revolucionário, passando estes a exercer a sua atividade no apoio a um amplo e efusivo movimento de associativismo popular, entre comissões de trabalhadores, de moradores, assembleias populares, cooperativas e associações artísticas e culturais, mas também na órbita das várias organizações políticas e partidárias de esquerda. Estes alinhamentos contribuiriam para a criação de novo repertório, muito do qual sob a forma de hinos e canções com uma mensagem política clara e imediata, mas refletindo também a valorização e o alinhamento de expressões musicais tradicionais na luta revolucionária.



# novas cartas portuguesas

Maria Isabel Barreno  
Maria Teresa Horta  
Maria Velho da Costa

Dom Quixote, novembro de 2010  
464 páginas



**“Deixemos as freiras, que não são caso único. Que mulher não é freira, oferecida, abnegada, sem vida sua, afastada do mundo? Qual a mudança, na vida das mulheres, ao longo dos séculos?”**

*Dos extratos do diário de D. Maria Ana, descendente de D. Mariana Alcoforado, e nascida por volta de 1800 (Novas Cartas Portuguesas, pág. 140)*

Três séculos separam as “Cartas Portuguesas” das “Novas Cartas Portuguesas”. A pergunta inquietante, provocadora, perpassa insistentemente os acontecimentos históricos e a experiência das personagens femininas ressuscitadas ou imaginadas pelas autoras. O que mudou, ao longo dos séculos, na vida das mulheres? E de todas as vezes, a mesma resposta exasperada: Nada. Nada de duradouro; nada de substancial. Pouco importa o momento histórico, o lugar geográfico ou o estatuto social; há sempre uma qualquer forma de clausura reservada para as mulheres. Travam-se guerras; ocupam-se territórios; libertam-se povos; fazem-se revoluções, que suscitam grandes esperanças quanto ao futuro próximo. Liberdade, Igualdade, Fraternidade. E logo o futuro é adiado para dali a uns séculos. As mulheres regressam, desapropriadas dos seus corpos e da sua identidade, aos lugares de confinamento social, onde, nas palavras de Maria Ana, a descendente filósofa de Mariana Alcoforado, “apenas mudou o feitio dos móveis, das cadeiras e dos cortinados”.

É grande a desilusão da filósofa face às promessas não cumpridas da revolução francesa e das sucessivas revoluções

liberais do seu tempo. A mesma desilusão que experimentaram, um século depois, as mulheres portuguesas implicadas na causa republicana. Bordaram a bandeira, mas não viram reconhecida a sua ação política nem os seus direitos de cidadania. A almejada Igualdade nunca chegou. Chegaram antes as máquinas de lavar e os demais eletrodomésticos, para modernizar a aparência do arcaico modelo de vida familiar.

Bem avançado o século XX, a revolução tecnológica prometia amenizar a rotina das donas de casa e libertá-las... para uma versão atualizada das clássicas ocupações femininas. Quando foi conveniente, mesmo em ditadura, as mulheres puderam acumular o trabalho doméstico, não remunerado, com o emprego, precário, nos setores da indústria e dos serviços, sobretudo se solteiras ou na ausência dos maridos, emigrados ou combatentes na guerra colonial.

O advento dos eletrodomésticos

não contribuiu para alterar o estatuto social e político da mulher. Reforçou-o, tornando-o mais atrativo. A publicidade deu um novo objetivo à clausura doméstica: aproximar-se das imagens idealizadas, massificadas, dos anúncios de televisão. Em harmonia, a dona de casa e o dono da casa; os descendentes, as meninas e os meninos, cada um já bom aprendiz dos seus futuros papéis. Todos muito asseados, muito aprumados, muito conscientes do seu valor de mercado. Decorou-se com néon o modelo da sagrada família. A armadilha da felicidade artificial, pronta a consumir, distraiu a mulher do seu problema de identidade.

“Em que mudou a situação da mulher? Agora, LIVRE DOS PROBLEMAS DA LAVAGEM COM A MÁQUINA DE LAVAR. (...) De objeto produtor, de filhos e de trabalho dito doméstico, isto é, não remunerado, passou também a objeto consumidor e de consumo; era

antes como uma propriedade rural, para ser fecunda, e agora está comercializada, para ser distribuída.” A sentença é de Ana Maria, descendente de Mariana Alcoforado, nascida por volta de 1940. (p. 204)

As histórias de tantas Marias, Marianas, Marias Anas, Anas Marias e Joananas confundem-se. Nomes comuns que são o prenúncio de um destino comum. Casas bem equipadas, onde nada falta, maridos que lhes querem bem, mesmo quando as maltratam, que tudo fazem por bem, que por elas definem o bem, fazem-nas viver mal.

Tanto bem sofocou Maria M. Apagou-lhe o fulgor da juventude e cortou-lhe a voz. Cansada de obedecer, de se submeter, quis-se perder. Fugiu sem nada, porque nada do que tinha lhe fazia falta, lhe dava vontade de viver. Mariana A, rapariga de cuidada e rígida educação católica, dá entrada nas urgências do hospital, acopolada com um cão. Anos de ausência do marido no Ultramar, vigiada como uma criança, para seu bem e em defesa da honra do marido, por zelosos familiares, sucumbe ao doloroso conflito entre os seus desejos sexuais e os deveres de mulher honrada. Que vida era aquela, sem excitação nem prazer, só a ver passar os dias, à espera, qual virtuosa Penélope, que viesse marido com direito de a incendiar? Segundo o diagnóstico, não era alienada mas estava alienada. Maria M teria preferido ser alienada a estar alienada. Teria preferido a morte à clausura que lhe tinham preparado. Morreu em casa, horas depois de ser trazida pelo marido para ocupar o lugar que lhe era devido.

“A mulher não tem cultura própria. Ela existe numa cultura onde o poder pertence aos homens, logo ela está, nesta cultura, alienada” (p. 222). Ou não está, é proscrita, porque não encaixa. É o preço a pagar pela doença da imaginação, pela ousadia, ainda que desesperada, de quebrar as regras, de arriscar um qualquer ato de afirmação individual. Acusadas de loucura, depravação ou ingratidão, as *mulheres maculadas* enfrentam a natural incompreensão das *pessoas de bem*, a condenação moral dos pais e a rejeição das mães, que as educaram. Enfrentam a morte social. As que antes eram bruxas, agora são feministas. Em qualquer caso contrariam a banalidade genérica que se acredita definir a natureza feminina. E isso não se faz sem castigo. Espera-as algum Auto de Fé.

Maria, criada de servir, não se ilude, sabe que não tem alternativa. Não há escapatória. Não quando se é mãe. Resta-lhe sofrer em silêncio as agressões físicas e psicológicas do marido, ele próprio marcado pela violência da guerra colonial; rezar para que não seja pior, para que, se possível, se apazigue de vez essa fúria de António. O conformismo é um sinal de cordura. Aonde haveria ela de ir, sozinha, com um filho a cargo? Só há um lugar onde pode estar, que é onde deve estar: em casa.

Tal é o balanço, desolador, dos três séculos que medeiam entre a publicação das “Cartas Portuguesas” e a das “Novas Cartas Portuguesas”. A História, com letras maiúsculas, é um eterno retorno do mesmo; dos mesmos grilhões, entendamo-nos.

Mudam-se as modas, mudam-se até as instituições e as leis, mas não se muda a estreiteza dos conceitos nem os usos que eles inspiram. Ciclicamente, recuperam-se, com renovadas retóricas, as velhas e gastas dicotomias. Exaltam-se as virtudes domésticas das mulheres contrapondo-as às capacidades transformadoras dos homens. Valorizam-se as habilidades discursivas de uns e o silêncio das outras. Convocam-se os Mitos para distribuir os papéis.

O nome de Maria já evoca um Mito. A Escolhida, note-se, para gestar e não para gerar, o divino varão, concebido sem gozo, é um exemplo de abnegação. A sua relevância simbólica justifica-se por tudo aquilo que consente em sacrificar. Sacrificado o corpo e o seu poder sensual, sacrificada a vontade individual e sacrificada a capacidade de agenciamento, pode ser erigida em ídolo, imagem venerada de Mulher imaculada e de Mãe. Maria não age na História, é um instrumento do plano de Deus, ao qual meramente assiste. A sua intervenção esgota-se em produzir o verdadeiro Agente, em cuidá-lo e em sofrer por Ele. E que dizer da inquebrantável fidelidade de Penélope e da sua inesgotável paciência? Tanta indústria usada para resistir à investida dos pretendentes, durante os vinte anos de ausência do dono da casa! Após o regresso de Ulisses, a inteligência de Penélope é inútil. O exercício torna-se serviço, na sombra e em silêncio. São irrelevantes as virtudes práticas da mulher, ou até ultrajantes, quando há marido em casa.

E se Penélope perdesse a paciência e Maria se rebelasse? O que mudaria, se ambas exercessem de protagonistas e

ganhassem voz própria? Podemos imaginar que a história seria outra... “Mas o que pode a Literatura? Ou antes: O que podem as palavras?”

Em 1971, uma portuguesa recebia o título de Mulher Ideal da Europa. De forma exemplar, no dicionário da competição, Mulher significava dona de casa. Em reação a esse significado minimalista, as três Marias, as “três aranhas ardilosas”, congeminaavam um projeto de transgressão, e logo de reinvenção, das normas poéticas e sociais. Está colocado o problema da Identidade da Mulher. É urgente redefinir o significado: introduzir corpo; erotismo, argúcia e imaginação. E é necessário exercitar tudo isso.

Os estilos literários e as perspetivas autorais entretecem-se num exercício radical de refundação dos arquétipos do feminino e do masculino. Contra as mães, que perpetuam os estereótipos através da educação. Contra os pais, que se comportam como déspotas. Contra a cultura de marialvas, contra o senso comum, contra as ditaduras, contra os colonialismos, contra os velhos mitos, as “Novas Cartas Portuguesas” travaram a guerra onde ela era precisa, no domínio do simbólico e dos seus mecanismos de repressão. A revolução, é preciso que as mulheres a queiram, que a possam querer, e que deixem de consentir, que deixem de gostar de consentir.

“A revolta da mulher é a que leva à convulsão em todos os estratos sociais; nada fica de pé, nem as relações de classe, nem de grupo, nem individuais, toda a repressão terá de ser desenraizada (...) Tudo terá de ser novo”. Novos os conceitos; novos os modelos; novos os usos; novos os equilíbrios sociais e as relações entre os géneros.

Não admira que o texto tivesse provocado tanto escândalo. A impudicícia da linguagem, a assunção do erotismo, a inversão dos papéis sexuais e sociais, a reivindicação do corpo como matéria de experiências subjetivas, edificadoras da consciência individual e política das mulheres, tal como a ocupação do espaço de discurso que é, ainda, convencionalmente masculino, num tom violento, por vezes brutal, tornava previsível tanto o processo judicial e político movido pelo regime como o enxovalho público.

Cinquenta anos depois da revolução de abril, é desconcertante a sensação de familiaridade que espoletam estas leituras. Desde então, o que mudou na vida das mulheres?

---

Dossier  
Liberdade, Liberdade

---

---

Maria do Céu Guerra  
Isabel Alves Costa

---

# Liberdade, Liberdade

no Portugal de Abril  
– o primeiro espectáculo





# Os muitos caminhos da Liberdade

## “CÉU

Se este homem insubstituível franze o sobrolho  
dois reinos estremecem  
Se este homem insubstituível morre  
O mundo inteiro se aflige como a mãe sem leite para o filho.  
Se este homem insubstituível ressuscitasse ao oitavo dia  
não acharia em todo o império uma vaga de porteiro.

*(Primeiros compassos do hino da mocidade portuguesa.  
João adianta-se, toma o lugar do professor de canto coral,  
dirigindo Céu o cantor, os músicos e o coro)*

Este é o primeiro texto de Bertolt Brecht que eu disse num espectáculo público, o genial dramaturgo e poeta, fruto proibido pela censura aos actores e encenadores portugueses até ao dia 26 de Abril, dia em que estrondosamente caiu a censura para nossa felicidade, cultura e glória do nosso país.

Foi no dia 28 de Agosto de 1974, estreia da versão portuguesa da peça LIBERDADE, LIBERDADE de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, autores Brasileiros que a haviam estreado em 1965 no Rio de Janeiro.

Com a mesma estrutura e a mesma inspiração, os portugueses Luís Francisco Rebelo, Luís de Lima, Hélder Costa como dramaturgista, José Mário Branco e Fausto como directores musicais, levaram à cena no Villaret. Os actores eram Luís de Lima (expulso de Portugal por Salazar enquanto director de teatro universitário), João Perry e Maria do Céu Guerra, eu mesma. Dois anos antes, a censura tinha proibido na revista “O fim

da macacada” os nossos dois melhores números. Ao Perry “O menino Vietnamita”, a mim “O tonto da aldeia”.

A peça foi produzida por Raul Solnado para no seu teatro Villaret celebrar o 25 de Abril com uma peça sobre a Liberdade.

Um belo conjunto musical, em que já se destacava o talento de Júlio Pereira, acompanhava ao vivo o espectáculo. Mário Alberto criou um dispositivo cénico onde tudo cabia. Quando Luís Francisco Rebelo e Luís de Lima me telefonaram para nos encontrarmos porque precisavam de me falar, estava longe de imaginar a fonte de honra, prazer e emoção que aquele encontro no Chão fez nascer. O encontro foi rápido, eles disseram ao que vinham e eu disse logo que sim. Semanas depois, o Hélder Costa regressou do seu exílio em Paris, foi convidado e entrou ao serviço de imediato.

A peça brasileira era uma maravilha - sua sucessão de citações, cenas históri-

cas, canções, poemas e cenas teatrais de Brecht, Shakespeare, Beaumarchais, Buchner, tudo com foco na liberdade ou na falta dela. Era uma bela peça.

Começados os ensaios, os autores e nós próprios sentimos logo que a peça brasileira, muito bem escrita e bem estruturada, na euforia do Portugal de Abril, parecia branda e liberal, comparada com a festa política e a justa violência contra a ditadura que entre nós se estava a sentir.

Estávamos a terminar uma guerra colonial de 14 anos que matara milhares de portugueses e obrigava os jovens a perder pelo menos dois anos de vida, em nome de um pretenso patriotismo que nós não sentíamos dessa maneira.

Millôr Fernandes e Flávio Rangel tinham autorizado em todos os países onde a peça tinha sido representada, Chile, México Argentina, Cuba, Venezuela e França, a que os criadores dos espectáculos adaptassem e introduzissem as alterações necessárias e dese-



Elenco de "Liberdade Liberdade"

Da esquerda para a direita e de cima para baixo: 1ª fila – Carlos Carvalheiro, Júlio Pereira, Carlos Patrício, Maria João Relógio, José Mário Branco, Pintinhas.

2ª fila – Mário Alberto, Hélder Costa, Carlos Costa, João Perry, Luis Francisco Rebello, Maria do Céu Guerra, Luis de Lima, Amélia Varejão.

3ª fila – António Matos, Carlos Gualdino, Isabel Alves Costa, Rafael Pereira, José Costa.

çadas. O mesmo fizeram então quando, no Rio, Luis Francisco Rebelo e Raul Solnado lho solicitaram.

Na nossa peça foram acrescentadas cenas que nos pareciam importantes que os portugueses conhecessem, sujeitos que haviam estado a uma censura e ditadura ferozes. Cenas sobre o colonialismo português, a guerra nas colónias, o teatro campesino, um debate na assembleia nacional, "O caso da capela do Rato", a Revolução de Outubro, a Revolução Francesa, o golpe de Pinochet no Chile, o processo em tribunal de Aquilino Ribeiro pela publicação da sua obra "Quando os lobos uivam". Acrescentaram-se canções de Zeca Afonso. Poemas que marcaram o nosso crescimento e o nosso amor pela liberdade.

A peça estreou, foi uma festa inesquecível. Era na verdade o primeiro espectáculo da liberdade de Abril em Portugal. Todos nós não podíamos estar mais felizes.

Passado pouco tempo, Luis de

Lima regressou ao Brasil. Tinha novos compromissos e confessou que não concordava inteiramente com aquilo que achou serem excessivas alterações que no fundo tornaram mais portugueses o espectáculo, porque menos brasileiros os temas. O espectáculo era filho de um país que queria gritar "Somos Livres", num espectáculo que se chamava LIBERDADE, LIBERDADE e festejava a sua libertação.

Ficámos amigos. Zé Mário Branco, que era um actor maravilhoso, substituiu Luís de Lima e continuámos a carreira da peça. Sérgio Godinho regressou de Paris, e em seu lugar integrou o espectáculo até ao fim da carreira. O elenco e a orquestra viviam um sonho: trabalhar sem censura.

Apesar do elenco não ser grande, a empresa achava o espectáculo caro. O público enchia as salas, e nós que tão apaixonados estávamos pela nossa Liberdade, oferecemos à empresa uma sessão diária gratuita, passando o horá-

rio a ser de duas sessões, uma às 20h30 e a outra às 22h00.

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.

**“Fale-me da sua ida para o teatro da Comuna. Até essa altura, a partir do momento em que chega a Portugal, não tem experiências no teatro?”**

Tinha tido uma experiência, logo que cheguei, em 1974, no teatro Villaret, com o Hélder Costa, a convite do Raúl Solnado, uma coisa que se fez chamada «Liberdade, Liberdade». A música era minha e do Fausto, e havia um grupo de músicos ao vivo que tocava e para o qual fui buscar o Júlio Pereira. Conhecia

o Júlio Pereira porque ele tinha tocado num dos discos feitos em Paris para a Sassetti com um grupo chamado Petrus Castus, do Pedro Castro e do irmão. Nesse disco, o viola era um rapazinho muito novo, chamado Júlio Pereira que vinha do rock. Demo-nos muito bem, o Júlio era um gajo muito porreiro, muito interessado por outras músicas, por outras coisas, e quando se dá «Liberdade, Liberdade» fui buscá-lo e aos tipos com quem ele andava a tocar na altura. Ainda se fizeram canções muito giras para esse espectáculo e depois eu também entrei. A peça era representada por três actores, o próprio Luís de Lima, que também era encenador, a Maria do Céu Guerra e o João Perry. O texto do guião era do Hélder Costa baseado numa coisa que se tinha feito no Brasil, uma espécie de fresco sobre as lutas pela liberdade

desde Espártaco até hoje, uma coisa com textos, bocados de coisas, canções de libertação. O Hélder adaptou aquilo ao que se estava a viver na altura. Mas o Luís de Lima começou a chatear-se com o facto de haver ali coisas demasiado esquerdistas, penso eu, e acabou por se ir embora. Então, o Raúl Solnado, que era o produtor, veio perguntar-me se eu queria tomar o lugar do Luís de Lima. Nessa época eu já tinha o GAC, por isso tive que responder «Agora tenho o GAC, tenho deslocações agendadas, posso é falar com os companheiros do GAC e, durante uns dias, asseguro o espectáculo para este não parar, mas temos é que arranjar já uma pessoa, prepará-la para tomar o lugar definitivamente». A questão que se colocava é que os actores também cantavam, então tínhamos que arranjar alguém com esse perfil. Eu lembrei-me «há uma pessoa ideal para isto, mas não está cá, que é o Sérgio Godinho». Ele ainda por cima tinha feito o «Hair», ainda era melhor do que eu. Então, resolvemos telefonar para ele, estava no Canadá, perguntamos se ele queria vir... Acho que estive uma semana em cena, foi o tempo de chegar, aprender o papel e começar.”

*(Prémio Carreira – José Mário Branco – poeta do som encenado (Blitz, 21 de Abril de 1998) - Entrevista por Claudia Galhós)*

“Com um problema a menos, e estando os meus pais disponíveis para ficar com as crianças, fui ter a Lisboa com o Zé Mário, que estava nesse momento a compor a música para o espectáculo Liberdade, Liberdade, no Teatro Villaret, que na altura pertencia ao Raúl Solnado. Ficamos hospedados em casa do João Perry. Alguém teve a ideia, já que eu andava por lá e era uma «especialista», de me pedir para criar duas máscaras para o espectáculo. E foi assim que me vi envolvida com a equipa que montou o primeiro espectáculo de teatro depois da Revolução (final de Agosto de 1974). Tive direito a nome no cartaz e no programa e, como era usual na época, a uma fotografia enorme encaixilhada e pendurada na parede da entrada do teatro! Mesmo sendo mínima a minha contribuição, esta experiência foi para mim extremamente gratificante. Era «como se» já pertencesse àquele mundo.”

(Isabel Alves Costa,  
O Desejo de Teatro, 2003)





# SINAIS QUE RESSURGEM

## Censura no teatro durante o Estado Novo

No ano em que se comemora o cinquentenário do 25 de abril, para abordar a temática relacionada com teatro e censura torna-se especialmente oportuno revisitar o aparelho repressivo montado em Portugal nas décadas que antecederam a Revolução dos Cravos. Como referiu José Oliveira Barata, “talvez nenhuma manifestação artística nacional tenha sentido os rigores da censura salazarista e caetanista como o teatro” (Barata, 1991, p. 352). De resto, cerca de um quarto de século depois do fim da ditadura, Eugénia Vasques ainda notava: “se muito do teatro português contemporâneo vem ainda eivado de profunda dimensão eufemística ou elíptica (...), tal característica ficar-se-á, em muito, a dever a uma situação histórico-social, de que a Censura é um dos capítulos significativos” (Vasques, 1998, p. 45).

### Notas sobre a legislação

O governo chefiado por Salazar, imposto em 1933, não partiu do zero para as suas medidas restritivas e repressivas. As áreas artísticas, e o teatro em particular, haviam merecido a atenção imediata da ditadura militar, desde 1926. Um ano após o golpe que impôs aquele regime, foi publicado o “Regulamento

dos Teatros e de Todas as outras Casas de Espectáculos”, que criava a Inspeção-Geral dos Teatros, cabendo-lhe a fiscalização dos espaços de espetáculo e divertimento público, assim como a repressão de quaisquer “factos ofensivos da lei, da moral e dos bons costumes”. Àquela Inspeção-Geral era conferido, por exemplo, o direito de ordenar a suspensão do espetáculo sempre que verificasse impedimentos à sua “normal” realização, incluindo pateadas do público ou manifestações de desagrado.

A partir de 1929, aquele organismo passou a designar-se Inspeção-Geral dos Espetáculos, transitando a sua tutela, em 1936, do Ministério do Interior para o então recém-criado Ministério da Educação Nacional, com o intuito de controlar todos os mecanismos de criação teatral até ao momento da receção junto do público.

Aquela legislação, que serviu de base à regulamentação do teatro e dos espetáculos, só foi revogada em 1959. Todavia, como observou Graça Santos, “[foi sendo] aperfeiçoada no decurso dos anos por diferentes decretos que a (...) [adaptaram] às novas situações, criando por vezes novas estruturas” (Santos, 2004, p. 222). Foi o caso do Sindicato Nacional dos Artistas Teatrais,

com alvará de julho de 1938, do qual, até ao final dos anos 40, os atores poderiam ser expulsos se se considerasse que haviam prejudicado a organização corporativa da nação, o que, na prática, significava serem forçados a cessar toda a atividade na área do espetáculo e a terem de procurar outra profissão. E foi também o caso do Fundo de Teatro, criado em 1950, que atribuía subsídios a companhias de teatro cujos reportórios obedecessem aos critérios promotores da ideologia vigente.

De entre a legislação publicada em 1959, no ano seguinte à candidatura oposicionista de Humberto Delgado à Presidência da República, cujos resultados e mobilização do povo suscitou o endurecimento dos mecanismos censórios da parte do regime, destaca-se a que enquadrou a Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos. O Decreto-Lei n.º 42.660, de 20 de novembro, determinava expressamente que aquela Comissão não poderia licenciar eventos artísticos, como espetáculos de teatro ou a exibição de filmes, considerados “ofensivos dos órgãos da soberania nacional, das instituições vigentes, dos chefes do Estado ou representantes diplomáticos de países estrangeiros, das crenças religiosas e da moral cristã

tradicional, dos bons costumes e das pessoas particulares, ou que (...) [incitasse] ao crime ou (...) [fossem], por qualquer outra forma, perniciosos à educação do povo”.

A última legislação publicada antes de abril de 1974, com o objetivo de regulamentar a atividade teatral (Lei n.º 8, de 9 de dezembro de 1971), revelou-se menos restritiva, quer em relação à atividade editorial quer quanto à autorização de novos espaços de adaptados aos espetáculos das companhias independentes, que começaram a emergir na década de 60. Mas, no essencial, manteve o “espírito” da política salazarista de asfixia do teatro.

Em síntese, três linhas de força caracterizaram aquela legislação: (1) a *excessiva ambiguidade do texto legislativo*, que gerava arbitrariedade na respetiva interpretação e posterior aplicação, por exemplo do entendimento de “moral e bons costumes” ou sobre o que seria “pernicioso para a educação do povo”; (2) a *dimensão inibitória e punitiva*, de que é ilustrativo, a partir de 1959, o direito de porte de arma conferido aos inspetores de espetáculos em serviço efetivo de funções; e (3) a *centralização decisória*, cujo exemplo mais significativo será, neste campo, a criação em 1933 do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), transformado em 1944 no Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (designado pela sigla SNI), cujo diretor era nomeado por Salazar, que diretamente o tutelava.

### Notas sobre os mecanismos de censura

À frente do SPN e do SNI (até 1949), o ex-futurista António Ferro – inspirado em Paul Valéry – concebeu e empreendeu a “Política do Espírito”, aceitando e promovendo a intromissão do Estado na criação artística, com o intuito de transformar a arte – e designadamente o teatro – num meio de glorificação dos valores salazaristas.

Uma “complexa teia da censura” estava à altura da relevância que o regime reconhecia ao teatro, a qual incluiu o Sindicato Nacional dos Artistas do Teatro, a União de Grémios dos Espetáculos, a Corporação dos Espetáculos, o Conselho Teatral, o Fundo de Teatro e, entre outras estruturas, a própria companhia profissional “Teatro do Povo”, vocacionada para a itinerância e vista

como instrumento privilegiado para a educação popular. Isto mesmo observou Cândido de Azevedo: “A Censura manifestava-se tanto mais rigorosa em relação ao teatro quanto é certo que este constituía uma das actividades culturais mais (...) directamente utilizáveis, de forma eficaz, pela ditadura, como instrumento apologético do regime e dos valores que apregoava e procurava impor aos portugueses. Enquanto, ao contrário, era suficientemente conhecida a força do teatro como um dos veículos por excelência de cultura e de tomada de consciência política e social” (Azevedo, 1999, p. 184).

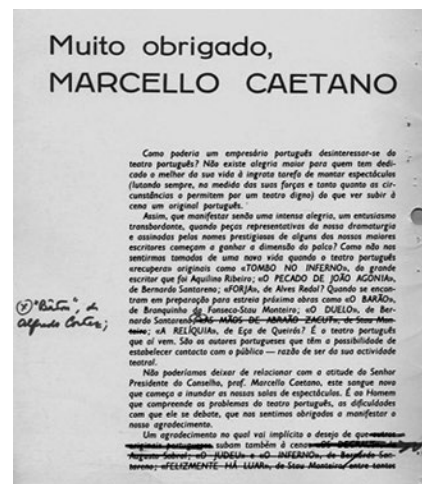
Com a Constituição, em vigor a partir de 11 de Abril de 1933, a “censura preventiva” – que, mais de três décadas e meia depois, a legislação da “primavera marcelista” prorrogaria com a designação de “exame prévio” – passava a revestir-se de função social, aceite, portanto, como garante da preservação dos valores e do sistema de organização da sociedade. No teatro, a tarefa que a lei de 1927 atribuiu à Inspeção-Geral dos Teatros transitou, a partir de 1945, para a competência do SNI, no âmbito do qual foram criadas várias comissões de censura, entre as quais a da Inspeção dos Espetáculos, a que sucedeu, em 1957, a Comissão de Exame e Classificação de Espetáculos.

O regime salazarista percebeu desde cedo que não bastava reduzir a especificidade do teatral à palavra impressa, analisada pelo Gabinete de Leitura (tanto do SPN, como do SNI), como se de um qualquer livro ou periódico se tratasse. Essa era a primeira instância da intervenção. A instância seguinte, mais relevante num país com elevadas taxas de analfabetismo, era a da análise do espetáculo, no qual se produz a materialização do texto em voz e corpo, em manifestação pública.

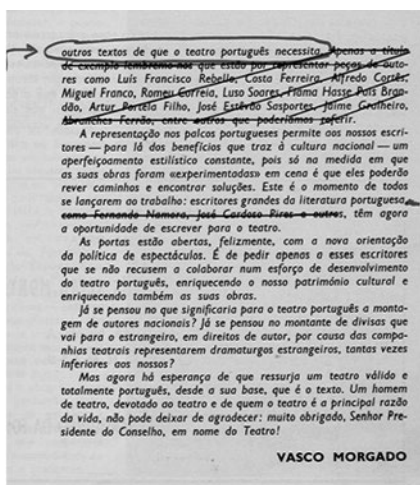
A censura dos espetáculos era faseada em dois momentos principais, independentes entre si e sujeitos ao veredicto dos censores. No primeiro, o foco era a análise do texto na perspetiva da representação, tendo em conta também – embora tacitamente – fatores como a localização da companhia, o potencial alcance intelectual e sociocultural dos espetáculos, o posicionamento político dos artistas intervenientes ou, entre outros, as potencialidades politizantes do tratamento cénico dos textos. No segundo, decorria a análise do espetá-

culo, a poucos dias da estreia, por vezes na véspera, através da assistência de inspetores a “ensaios de censura”, obrigatórios, durante os quais era comum darem indicações de cortes e alterações aos textos (da peça e/ou do programa), ou mesmo a aspetos da encenação e da representação, tendo havido casos de proibição da estreia ou, posteriormente, de interrupção da carreira dos espetáculos, apesar do investimento feito.

A estreia de *Forja*, de Alves Redol, enquadra-se neste tipo de proibição. Autorizada a ser encenada somente cerca de vinte e um anos após ter sido publicada, a sua estreia no Teatro Laura Alves, em dezembro de 1969, com encenação de Jorge Listopad, era aguardada com especial emoção, tanto mais que o autor havia falecido uma semana antes. Todavia, a estreia ficou envolta numa polémica. A autorização pela censura levou o empresário Vasco Morgado a escrever um texto no programa intitulado “Muito obrigado, Marcello Caetano”. O que o público – que pateou no final – desconhecia, assim como os próprios atores, a quem o programa não havia sido dado a ler previamente, é que a intenção do empresário, embora talvez com excessivo entusiasmo naquele contexto, era originalmente a de manifestar o “desejo” de ver também representados textos de



Programa de *Forja* (1ª página do texto de Vasco Morgado, censurado), Teatro Laura Alves, 1969 (*apud* Falcão, 2009, p. 226).



Programa de Forja (2ª página do texto de Vasco Morgado, censurado), Teatro Laura Alves, 1969 (apud Falcão, 2009, p. 227).

outros autores proibidos. Só a investigação nos arquivos da PIDE-DGS, mais de três décadas depois, permitiu perceber que a Censura reduziu à frase “outros textos de que o teatro português necessita” a lista de peças e autores proibidos elaborada por Vasco Morgado, na qual destacava, entre outros, os dramaturgos Luiz Francisco Rebello, Costa Ferreira, Miguel Franco, Romeu Correia, Fátima Hasse Pais Brandão e Jaime Gralheiro (Falcão, 2009).

Tanto em relação às peças como, depois, aos espetáculos, as decisões assentavam em critérios de quatro tipos mais frequentes: (1) a *inconveniência política*, sendo comum a proibição de peças de teatro, como o volume *Peças em Um Acto: A Guerra Santa e A Estátua*, de Luís Sttau Monteiro, com o mesmo tipo de justificação atribuído a obras vincadamente doutrinárias, entre as quais o *Manifesto do Partido Comunista*, de Marx e Engels; (2) a *inconveniência moral*, que serviu para justificar o número indefinido de obras censuradas, frequentemente incidindo em temáticas como a família, a sexualidade, a religião, a ideologia e os poderes políticos; (3) a *alteração em função do momento*, de que resultava a já referida arbitrariedade que a própria lei também consentia, como no caso de autores e/ou obras que eram

autorizados, sendo depois proibidos e mais tarde, eventualmente, de novo autorizados, criando enormes instabilidades junto dos autores e dos públicos, mas também das estruturas editoriais e dos produtores de espetáculos, como aconteceu, a título de exemplo, a *O Avejão* de Raul Brandão, *Vivam os Aliados* de Maria Matos ou à dramaturgia do espanhol Alfonso Sastre; e (4) a *censura em caso de dúvida*, associada nalguns casos a alguma ignorância dos censores, o que, aliás, explica tanto a autorização de alguns textos mais acutilantes do ponto de vista ideológico ou doutrinário como a proibição de textos inocentes, tendo-se tornado sobejamente conhecida a caricata apreensão de livros numa livraria de Lisboa, descrita por Jacques Georgel, em que não escapou sequer o teatro de Racine, porque “Lenine, Estaline, Racine, é tudo a mesma coisa” (apud Santos, 2004, p. 270). É caso para convocar a expressiva afirmação de Adolfo Casais Monteiro: “[c]ada um tem medo do outro, e todos juntos têm medo do Poder. Fazem censura à toa porque... têm medo de ser censurados” (Monteiro, 1974, p. 202).

### Notas sobre repercussões

A censura teve repercussões nefastas, diretas e indiretas, imediatas e a longo prazo, sobre o teatro. A proibição de textos e espetáculos e a sujeição de dramaturgos e criadores teatrais a cortes ou alterações das suas obras por indicação dos censores tinham interferência, também, nas escolhas dos reportórios. As companhias teatrais, tratadas como quaisquer outras empresas lucrativas e sujeitas a elevados encargos financeiros, incluindo pesados impostos, viam-se na contingência de terem de escolher peças – algumas das quais sacrificavam o que seria o seu reportório de eleição – que, por um lado, obtivessem previsivelmente o aval das comissões de censura e, por outro lado, não frustrassem as expectativas do público burguês maioritário dos grandes centros, de Lisboa e Porto, onde se concentravam as companhias profissionais.

Uma outra repercussão – para muitos, irreversível – foi a da autocensura pelos próprios dramaturgos e criadores teatrais, o que terá tido como consequências, entre outras, a desistência de uns e a insuficiente experiência na escrita e na cena de outros.

Mas o público foi a parte mais prejudicada. Não há dúvida de que, também neste caso, a censura foi eficaz, ora impedindo-o totalmente de contactar com algumas das mais renovadoras experiências dramatúrgicas e cénicas de outras partes do mundo, ora filtrando ao máximo os reportórios das companhias que vinham a Portugal ou interditando a circulação de textos – eles próprios ou os seus autores – considerados “perigosos”.

Em 2022, quando o espetáculo *Catarina e a beleza de matar fascistas*, com texto e encenação de Tiago Rodrigues, se apresentou no Teatro Argentina, em Roma, no âmbito de uma digressão pela Europa, foi alvo de protestos de forças de extrema-direita e do pedido de retirada da peça de cartaz, apresentado pelo deputado Federico Mollicone, do partido Irmãos de Itália (Fratelli d'Italia) atualmente no governo. A notícia lembrou-nos, uma vez mais, que a tendência para ideologias antidemocráticas e para medidas censórias continua latente ou mesmo em franca ascensão em várias geografias, incluindo Portugal, e – por se tratar de um espetáculo de artistas portugueses, cuja personagem principal evoca Catarina Eufémia – remeteu-nos também para a realidade do Estado Novo, em Portugal.

Falar de censura, e em particular de censura no teatro, não é, portanto, uma questão do passado. Aliás, conhecer o passado ajuda a identificar e interpretar os sinais que ressurgem no presente.

### Referências

- Azevedo, Cândido de (1999). *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano*. Lisboa: Dom Quixote.
- Barata, José de Oliveira (1991). *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Falcão, Miguel (2009). *Espelho de ver por dentro: O percurso teatral de Alves Redol*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Monteiro, Adolfo Casais Monteiro (1974). *O País do Absurdo: Textos Políticos*. Lisboa: Edições República.
- Santos, Graça dos Santos (2004). *O Espetáculo Desvirtuado: O teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*. Lisboa: Caminho.
- Vasques, Eugénia (1998). *Jorge de Sena: Uma ideia de teatro (1938-71)*. Lisboa: Edições Cosmos.



# A promessa e a nostalgia do teatro independente

As *Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica*, organizadas em 1974-75 pelo Movimento das Forças Armadas, ocupam um lugar afetivo muito forte nas memórias coletivas do pós 25 de Abril. Nas artes performativas, em particular dos grupos de teatro independente que viveram aquele momento, as campanhas surgem como um momento singular de mobilização social e política, desde logo das artes que davam vida a uma democracia à procura de si própria.

Através de que instituições é que esta memória longa se produziu e reproduziu no tempo? Esta é a pergunta que procurei responder neste texto, que parte de um convite da Associação Conquistas da Revolução para uma comunicação sobre as campanhas de dinamização cultural. Sendo investigador do projeto *ARTHE – Arquivar o Teatro*<sup>1</sup>, dedicado à investigação sobre os arquivos das companhias de teatro independente e das políticas de descentralização que se afirmaram neste período, vou partir destes dois conceitos para enquadrar as campanhas de dinamização e os seus efeitos nas políticas públicas de cultura.

O chamado “teatro independente” nunca foi uma entidade singular e homogénea. Teatros independentes há muitos, tal como projetos de descentralização. Não sendo este artigo dedicado

a explorar os seus múltiplos significados e histórias, vou recorrer ao termo no singular enquanto síntese.

Em *Camponeses, Cultura e Revolução – Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA (1974-1975)*, Sónia Vespeira (2009) detalha uma parte das campanhas através de um trabalho de arquivos pessoais ou institucionais. Um dos problemas abordados é a “inibição antropológica” (Vespeira, 2009: 35) que parece ter impedido os estudos de antropologia iniciados na década de 1960 de prosseguirem após a revolução, sendo retomados apenas no final da década de 80, o que produziu, por um lado, uma “frigorificação” do mundo rural como entidade homogénea e, por outro, transformou aquele período num “lugar de afetos”, demasiado próximo e saturado para que os investigadores estivessem abertos à sua análise.

Nas artes performativas julgo ocorrer um efeito análogo, mas a resposta é diferente. Há uma saturação intensa dos afetos da revolução ao longo do tempo, instalando-se o que Zygmunt Bauman define como *Retropia* (2017): algo que habita um passado perdido ou abandonado mas que não morreu, gerando por isso uma nostalgia por um futuro não existente. O meu colega do projeto *ARTHE*, Fábio Marques, trabalhou muito bem este problema olhando para as peças que a Cornucópia levou ao público após a revolução: uma reflexão sobre aquele momento histórico com *O Terror e a Miséria no III Reich* de Bertolt Brecht (1974), *Pequenos Burgueses* de Gorki (1975) e, em 1976, qual pressentimento de uma derrota da revolução de Abril,

*Tambores na Noite* de Brecht, a que se seguiu o ciclo *Mal Estar* na década de 1980.

Esta saturação afetiva onde a nostalgia domina não ficou ali. Abunda em produções recentes, muitas delas através de um trabalho de arquivo, como é o caso de *Juventude Inquieta*, do Teatro do Vestido (2021), onde uma polifonia de vozes de resistência aos fascismos europeus do século XX olha para a Revolução portuguesa como uma promessa por cumprir, como algo hoje inalcançável. A nostalgia não é, por isso, uma característica exclusiva dos grupos de teatro que fizeram e viveram Abril, mas também das gerações de criadores portugueses que se lhes seguiram.

As campanhas de dinamização cultural não são organizadas sem as suas ambivalências.

Nos testemunhos recolhidos por Sónia Vespeira, existe uma tensão narrativa entre fontes militares e civis sobre a origem e ideário das campanhas de dinamização, o que, no fundo, reflete inspirações diferentes que se sintetizam nas campanhas, nomeadamente a experiência determinante de Vasco Pinto Leite (Diretor-Geral da Cultura Popular e Espectáculos entre os II e V governos provisórios) no cinema de amadores e outras áreas artísticas, nas décadas de 60 e 70, o que irá ser determinante para o seu entendimento do que seria uma ação cultural descentralizada no território. É também claro que o MFA procura esforçadamente estabelecer relações institucionais com diferentes ministérios na preparação das campanhas, nomeadamente o Ministério da Comunicação

1. O projeto de *ARTHE – Arquivar o Teatro*, é um projeto de I&D financiado pela FCT (PTDC/ART-PER/1651/2021), que propõe-se identificar, mapear e estudar a situação dos arquivos do teatro em Portugal, partindo dos conceitos chave de “teatro independente” e “descentralização” no período histórico da década de 1970/80, de modo a estabelecer um plano de boas práticas envolvendo uma rede de instituições.

Social onde, organicamente, se cria a Comissão de Cultura e Espectáculos.

A importância da descentralização e de novos métodos de produção cultural com o povo, que é permanentemente reivindicada pelos diferentes atores militares e civis, e onde a influência positiva e negativa das políticas culturais de França são evidentes. É, portanto, essa ideia de descentralização que, por exemplo, Mário Barradas e José Capinhas Gil defendem e em que Vítor Esteves critica o seu carácter colonial, que de facto mais claramente aproxima artistas e intelectuais da esquerda política ao programa de dinamização do MFA, porque seria a via de, nas palavras de Carlos Wallenstein (1926-1990), inserir o teatro independente e amador junto das populações como forma de “desmarginalizar-se em relação às influências do exterior que quase exclusivamente o têm sustentado, descobrir um verdadeiro caminho próprio e autêntico” (Wallenstein, 1974:79).

De uma perspectiva de “dramaturgia institucional”<sup>2</sup>, procurei entender como é que as duas principais heranças institucionais deste período - o teatro independente e a descentralização -, se tinham afirmado desta forma. Que alterações estruturais teriam permitido ou produzido esta herança. Este estudo parte de um problema assinalável: o facto de os sucessivos governos provi-

2. Uma metodologia que vem da economia através de teoria institucional, e que nos estudos de teatro significaria ir além do texto dramático e do evento performativo para olhar para as condições institucionais e orgânicas que definem, criam, influem no teatro com uma performatividade própria.

sórios e constituintes, e os organismos do Estado e seus intervenientes praticamente não terem deixado memória oficial, biográfica, ou económica, das suas iniciativas, apesar das memórias individuais que recolhemos no projeto ARTHE por método de história oral e que muitas vezes não correspondem à documentação que vamos encontrando nos arquivos.

A confiar nos testemunhos recolhidos, ou seja, na memória profundamente afetiva que as campanhas ainda hoje mobilizam para os intervenientes da altura - a par de um apagamento extenso da sua ação no terreno, quase como se tivesse sido um não acontecimento ou “excesso de abril” (Trindade, 2004) -, tudo teria sido feito pela força militante e utópica de construir a democracia e a revolução. Considero absolutamente legítima e verdadeira esta imagem afetiva, porque ela foi claramente o motor político da participação destes grupos nas campanhas. Todavia, as perguntas talvez devessem ser simplesmente outras: quem é que pagava a gasolina? Quem é que garantia o transporte? Quem é que falava com as associações de moradores, com as cooperativas agrícolas e as associações recreativas locais para organizar espectáculos? Como é que os atores

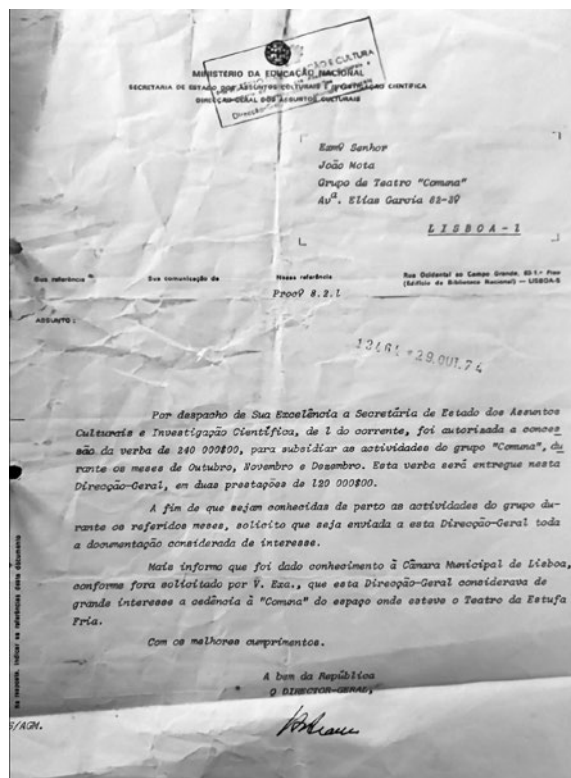
pagavam as rendas da casa e a comida para os filhos? E, afinal, que constelação institucional é que garantia tudo isto?

O papel da 5ª Divisão é obviamente central, mas, de uma perspectiva de políticas públicas, o interessante é perceber que as campanhas exigem a mobilização de diferentes departamentos orgânicos do próprio Estado, de diferentes ministérios, nomeadamente da comunicação social e cultura, e que esta mobilização tem efeitos organizacionais importantes.

Apresento de seguida três documentos de arquivo que permitem entender o tripé institucional que vai dar forma às políticas públicas de cultura do pós-25 de abril.

[IMAGEM 1] A missiva do Ministério da Educação e Cultura para a Comuna, de outubro de 1974, onde se comunicam os primeiros apoios da democracia ao teatro independente (é de notar o detalhe do carimbo do Ministério da Educação e Cultura por cima do papel timbrado do Ministério da Educação Nacional, do Estado Novo), explica como é que estes grupos de teatro, grupos de amadores e profissionais, extraordinariamente precários e sem recursos, conseguem percorrer o país deixando uma memória longa da sua ação.

Imagem 1





“Para levamos o Teatro a toda a gente e a toda a parte”  
A Comuna Teatro de Pesquisa

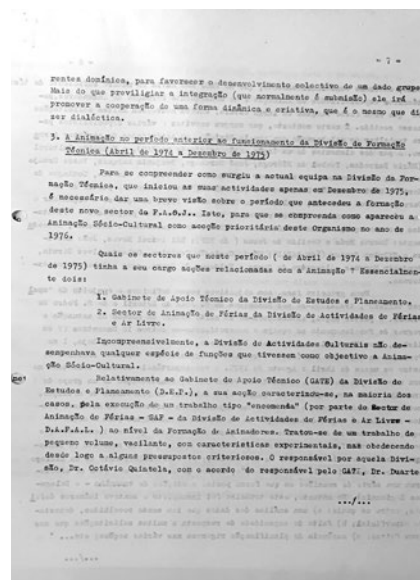


Imagem 3

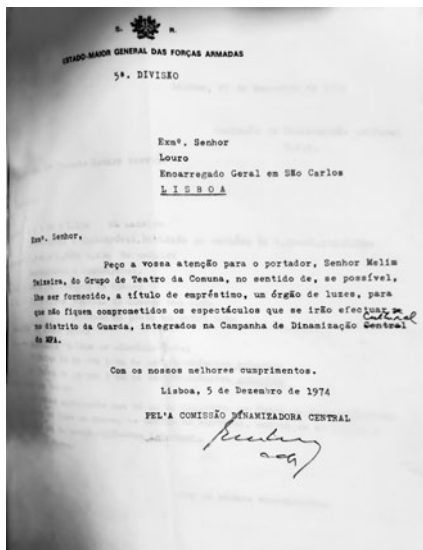


Imagem 2

Este apoios são distribuídos pelo Fundo de Teatro aos grupos de teatro independente para o último trimestre de 1974. No verso, temos um pequeno relatório da aplicação destes fundos, onde se incluem apresentações da peça “A Ceia” nas campanhas de dinamização na Guarda, a 6 e 8 de dezembro. Contudo, para a realização da peça, era necessário um órgão de luzes que a companhia não tinha. O equipamento será facultado a título de empréstimo pelo Teatro São Carlos, de forma curiosa. No dia 5 de dezembro, a Comissão Dinamizadora Central da 5ª Divisão assina um pedido sucinto [IMAGEM 2] para que o São Carlos entregue o equipamento ao portador da carta, sem mais explicações.

Além dos recursos da 5ª divisão, é com estes fundos que os grupos de teatro independente participam nas campanhas. E essa participação integra-se no plano de trabalhos contratualizado com o governo. Não é uma atividade fora do plano de trabalhos. É uma política financiada e promovida por diferentes departamentos do Estado, e não só.

As políticas públicas de cultura no pós-25 de abril a nível superestrutural são institucionalmente difíceis de destrinçar porque não estamos, na expressão da Sónia Vespeira, num “teatro de rupturas”. O tripé institucional que as organiza além da 5ª Divisão é, fundamentalmente, o Fundo de Tea-

tro, o Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis (FAOJ) e a Fundação Calouste Gulbenkian. A burocracia que fui encontrando nos arquivos das companhias mostram uma enorme porosidade informal entre os três organismos na resposta a pedidos de apoio de diferentes grupos de teatro. E o que é revelador é que as três instituições não só colocam os seus meios à disposição das campanhas de dinamização como vão, de certa forma, prolongar a sua ação no tempo depois de extinta a 5ª Divisão. Ou seja, as campanhas de dinamização não terminaram em 1976, a sua missão é, por assim dizer, continuada. Mas por quem? Como é que instituições herdeiras do Estado Novo se reconfiguraram ao serviço da democracia?

[IMAGEM 3] O Documento II da Divisão de Formação Técnica do FAOJ, de 1976, permite responder, parcialmente, à questão, pois estabelece uma relação direta entre as campanhas de dinamização, a reorganização das estruturas do Estado para a ação cultural, e, especificamente, os esforços de formação e profissionalização de uma nova figura: o animador cultural que assumirá as funções de organização cultural de base, no território. Só a título de exemplo, em 1975 é formado um Conselho Cultural com Mário Barradas e José Saramago, entre outros, que organizam um conjunto de encontros nacionais e regionais



que irão dar corpo à Divisão de Formação Técnica, em dezembro de 1975, no final das campanhas de dinamização.

[IMAGEM 4] Revelador e assumindo como que uma função interna e externa, o comunicado da Comissão de Trabalhadores da Gulbenkian, de dezembro de 1974, define uma linha política de reorganização interna dos serviços e programas, da própria estética e teoria da criação artística que deverá assumir as suas “condições de produção”, bem como a relação que a Gulbenkian deveria ter no quadro político geral e concretamente com as campanhas de dinamização.

Afirmando, desde logo, que: “Democratização pressupõe Descentralização”, o referido comunicado reflete, com esta interessante formulação o duríssimo debate entre as instituições acerca do caminho a seguir nas políticas públicas; um debate em que a descentralização deveria ser o resultado da ação dos serviços orgânicos do Estado através de centros culturais, conforma defendido por Mário Barradas, ideia derrotada logo em 1976. O panfleto veicula ainda uma afirmação estética contra o teatro burguês, e uma declaração vinculativa ao programa do MFA numa linha de inspiração sul-americana, que os autores designam como “teatro de guerrilha”.

Finalmente, falemos do Fundo de Teatro. Será talvez a instituição mais anacrónica que sai da reorganização democrática do Estado. Criado em 1950 como ferramenta de política económica para garantir a estabilidade financeira das empresas teatrais, a sua função foi alterada após o 25 de Abril para uma missão de serviço público através das companhias de teatro independente. Deste modo, o facto de o teatro independente ser uma das principais heranças culturais do 25 de abril não se deve apenas às circunstâncias de ser um agente das novas dramaturgias para a revolução, mas sim ao fruto de uma estranha especificidade institucional portuguesa.

Segundo Eduarda Dionísio, à altura da revolução e mesmo nos meses seguintes, não havia nenhum plano preparado para as políticas públicas de Cultura: “Mas a Cultura, sobretudo aquela que é entendida como «artes e letras». Nem nos primeiros dias (...), nem nos primeiros meses, pelo menos até Agosto” (Dionísio, 1993: 144). O que seria expectável, e que aconteceu noutras áreas como a Saúde, Habitação ou Segurança Social, seria a criação de

novas instituições. Mas isso não aconteceu com a Cultura.

Recorro à intervenção de Enzo Traverso na abertura do Congresso dos 50 anos do 25 de Abril (Lisboa, Maio 2024), para quem a revolução portuguesa se distingue por não ter sofrido uma contra-revolução bem sucedida na sua génese. Antes, foi sujeita a um processo de exaustão liberal e capitalista nas décadas seguintes. E de que forma é que isto se reflete no Teatro e políticas públicas de Cultura? Para Enzo Traverso, uma Revolução implica um processo de inscrição da revolução na história através de novas instituições. Adaptando este entendimento às políticas públicas para a Cultura em Portugal no período revolucionário, verificamos que se o chamado teatro independente nos chega como uma das principais heranças culturais da revolução, tal não acontece através da criação de novas instituições após a revolução – as tentativas de criar uma nova Lei do Teatro falharam sucessivamente, estando ainda hoje, teoricamente, em vigor o diploma de 1971 (Lei n.º 8/71, de 9 de dezembro) –, mas sim a uma reconfiguração administrativa de instituições já então existentes, nomeadamente o Fundo de Teatro. Assim, o teatro independente assume simultaneamente as funções de *organização* e *instituição*, o que define características distintivas a nível europeu.

Em conclusão, as campanhas de dinamização cultural tiveram um impacto cultural e institucional que se prolongou para lá de 1976 e que se enquadrou numa reorganização política e administrativa de instituições culturais, públicas e privadas, já existentes antes do 25 de abril. Não se criando novas instituições para as políticas públicas de Cultura do Portugal democrático, serão as companhias de teatro independente que irão assumir as funções institucionais e organizativas do Portugal democrático, a começar pelo objetivo programático de descentralização cultural. Todavia, as conquistas do período revolucionário, que a direita vai tentar apagar culturalmente como um “excesso de abril”, perduram nas artes performativas sob a forma de nostalgia, como uma promessa que se procura atualizar sucessivamente. Por isso, poderá dizer-se que a nostalgia é um campo operativo fundacional do teatro independente português estruturado por cima das alterações institucionais que a Revolução produziu.

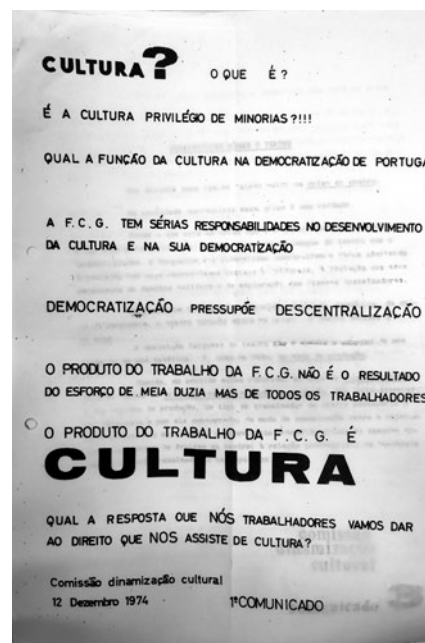


Imagem 4

## Referências

- Bauman, Zygmunt (2017). *Retrotopia*. Cambridge, Polity Press.
- Dionísio, Eduarda (1993). *Títulos, Ações, Obrigações – Sobre a Cultura em Portugal 1974-1994*. Lisboa, Salamandra.
- Trindade, Luís (2004). Os excessos de Abril. *História* 65: 20-31.
- Vespeira, Sónia (2009). *Camponeses, Cultura e Revolução – Campanhas de Dinamização Cultural e Ação Cívica do MFA (1974-1975)*. Lisboa, Edições Colibri.
- Wallenstein, Carlos (1974). “Teatro e animação cultural”, in *Colóquio Artes*, N.º 20, 2.ª Série, 16º ano, 78:79. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

## Documentos de arquivo

- Documento II da Divisão de Formação Técnica*, FAOJ. [Documento de 69 páginas, de 18 de outubro de 1978], Arquivo do Teatro da Comuna, caixa F.A.O.J/Sec. Est. Juv. Desportos/S.E.C. até 1977/ Manifestos e Mensagens/Abaixos Assinados.
- 1º Comunicado da Comissão de Dinamização Cultural da FCG*. [Documento de 12 páginas, de 12 de dezembro de 1974]. Arquivo FCG, Caixa MCG04966.
- Relatório de atividade para os meses de outubro, novembro e dezembro de 1974* [Documento de 2 páginas, de 29 de outubro de 1974], Arquivo do Teatro da Comuna, caixa S.E.C/DGE/Fundo de Teatro.

# O teatro independente e a revolução de abril: uma súplica

Como tenho vindo a lembrar <sup>1</sup>, uma das primeiras acções unitárias do teatro em Portugal foi uma manifestação de actores e agentes teatrais, no dia 29 de Abril de 1974, frente ao Parque Mayer, para saudar a **queda da Censura**. Dezenas de artistas reunidos pediram a dissolução da FNAT e ocuparam e proclamaram a dissolução do Sindicato Nacional dos Artistas Teatrais, elegendo a Comissão dos 28, constituída por representantes de cada Companhia teatral, de dança, de circo e de variedades do país. No caso das estruturas ausentes, ficaram indigitados os actores Carmen Dolores, António Montez, Costa Ferreira, Igrejas Caeiro, Jacinto Ramos e Fernando Gusmão como seus procuradores. O novo Sindicato dos Profissionais de Teatro, Bailado, Circo e Variedades estava fundado e, após várias reuniões e um comunicado com os princípios a defender (30/4), é eleita uma Comissão Executiva para a promoção de eleições livres no Sindicato, a defesa das artes cénicas

como «utilidade pública», a instauração de inquéritos às burlas cometidas pelos empresários à Previdência Social, a luta pela garantia, a todos os profissionais, de contratação obrigatória, o controle e fiscalização do regular pagamento de salários por parte dos empregadores e, como base de tudo isto, a promulgação de uma nova Lei do Teatro.

Numa fase inicial (1974) em que o teatro e demais artes procuraram modos de **organização “de classe”**, com liderança absoluta do PCP, segue-se uma fase de radicalização protagonizada pelo ideário de Otelio Saraiva de Carvalho. Em inícios de Novembro de 1975, grupos de teatro profissionais (Comuna, Bando, Os Cómicos, etc.), grupos amadores, cantores (Zeca Afonso, Vitorino, Sérgio Godinho, etc.) e intelectuais vários ligados à “cultura popular”, anunciavam, com sede na Comuna, uma plataforma de acção imediata com vista a congregar e desenvolver um trabalho cultural conjunto servindo “os órgãos de vontade popular”, contra os reformismos e discursos conciliatórios da burguesia (PS, PSD, etc.) e, em frente patriótica, salvar o país do regresso do fascismo

e do ataque imperialista. A 4/11/1975, realiza-se a última reunião da Comissão Consultiva para as Actividades Teatrais, que ainda se pronunciara sobre os subsídios das duas temporadas, e que foi substituída por um Conselho Sectorial do Teatro. O próprio movimento AGIT, constituído por doze grupos independentes (Bando, Barraca, Bonecreiros, Comuna – que sai –, Os Cómicos, Cooperativa Rafael de Oliveira, Proposta, Casa da Comédia, Grupo 4, Seiva Trupe, Cornucópia e Teatro-Estúdio de Lisboa), radicaliza o seu discurso político. Na sua base de acordo, afirmava, como estrutura artística e cultural, a luta de classes e, como objectivo, expressar, entre outros princípios, os interesses históricos do proletariado.

O período entre 1974-1976 correspondeu, pois, a um **período de revolução cultural ou Processo Revolucionário em Curso (PREC)**. O teatro foi um dos veículos utilizados pelos activistas vários dessa fase do processo e foi parte integrante das **Campanhas de Dinamização Cultural (1974-1975)** levadas a cabo pelo Movimento das Forças Armadas. No blogue “Passa Palavra”, em

1. Cf. nomeadamente Vasques, E. (2018). “Teatro”, in Reis, A., Rezola, M.I. Santos e Borges, P. *Dicionário de História de Portugal: o 25 de Abril*. Volume 8. Porto: Figueirinhas, pp. 97-110.



“Fulgor e morte de Joaquim Murieta” pelo Grupo de Teatro de Campolide.

texto intitulado significativamente “As Campanhas de Dinamização Cultural (1974-75): Para uma Primeira Abordagem deste Tema, Algumas Histórias da ‘Cultura Revolucionária’ no Portugal de 1974-1976”, com data de 16 de Abril de 2009, a conceituada actriz Manuela de Freitas escreve desassombradamente: “Depois da Revolução dos Cravos, a 25 de Abril de 1974, desaparecida a censura e abertas as estradas da comunicação, proliferaram em Portugal os grupos de teatro e de música que, para «levarem a cultura ao povo», e salvo raras excepções, beneficiavam de toda a espécie de apoios monetários, logísticos e promocionais, com que produziam espectáculos e tinham a garantia de salas cheias, fosse qual fosse a oferta que proporcionassem.” A 24 de Abril de 2009, a actriz e co-fundadora do grupo Comuna continua: “Saíam de Lisboa, em carros do exército, os militares do MFA e os actores. Chegavam à cidade e instalavam-se todos no quartel, onde ficavam durante uma a duas semanas. Dali partiam diariamente para as várias vilas e aldeias da zona [...]. Montavam o palco e preparavam a sala. Depois iam pelo

povoado, chamando as pessoas, com quem, no café, nas ruas, conversavam e as convidavam para o encontro dessa noite. Não se sabia quais as vedetas que mais atraíam a atenção das populações: se os protagonistas do teatro, se os protagonistas da Revolução dos Cravos. Quando a peça acabava, estabelecia-se o debate. O público começava por falar com os actores sobre o espectáculo e, a propósito dele, os militares explicavam quem eram e o que estavam ali a fazer: depois de terem libertado Portugal do fascismo, queriam saber o que era preciso fazer para reconstruir o país e melhorar a vida das pessoas. E ali ficavam a responder a perguntas, a tomar notas, a ouvir as queixas, as esperanças, as dúvidas, os medos. [...] Altas horas voltavam, actores e militares, para o quartel. E, no dia seguinte, iam fazer o mesmo noutra vila ou aldeia próxima. Assim foi na primeira campanha (Beira Alta), na segunda (Douro) e na terceira (Trás-os-Montes) ao longo de 1974 e nos princípios de 1975 [...] Mas, a pouco e pouco – confrontados com a pesada herança de 48 anos de fascismo, com o atraso, as carências, a situação social,

o caciquismo – esvaía-se-lhes o ânimo voluntarista e emergia uma frustrante consciência da sua total ausência de preparação política. A generosa energia dos “salvadores” dava lugar à apreensão e ao pessimismo dos “responsáveis pelo cumprimento das promessas de Abril”. Confessavam começar a perceber que só com espingardas não conseguiriam levar a bom termo a difícil tarefa – que o povo deles esperava porque a ela se tinham comprometido – de construir um país novo. Seria, por isso, necessário apoiar-se em quem tinha competência e experiência dessas coisas. Embora com algumas reservas, só o PCP lhes parecia estar em condições de os ajudar, porque era a única força de esquerda com uma poderosa organização e uma sólida formação política. E assim, progressivamente, se assistiu à invasão e ao controle, pelo PCP, da 5ª Divisão (instância das Forças Armadas encarregue das Campanhas de Dinamização Cultural). Aquele grupo de actores começou a tornar-se incómodo e desajustado às circunstâncias. Porque não aceitou que lhe censurassem os textos do programa; porque se recusou a fazer o espectáculo

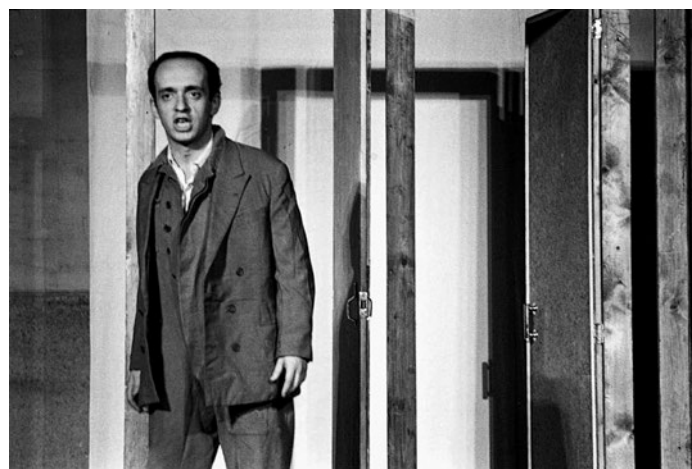


em condições que considerava atentatórias da qualidade e da boa recepção por parte do público; porque, nos debates, assumiu posições contrárias aos agora mentores do povo e porque, obviamente, não simpatizava com o PCP... voltou para Lisboa a meio da quarta campanha (Minho). E nunca mais foi solicitado para participar em nenhuma, se é que as houve. [...] A quem a viveu, cabe tão-só testemunhar o que se passou.”

A festa de rua acabava. Apesar de nenhum grande autor novo se ter revelado naquela fase, a verdade é que **novas práticas cénicas**, tendencialmente colectivistas e opositoras das velhas hierarquias e organismos teatrais (Teatro Nacional, Fundo de Teatro, FNAT, empresários), uma nova mentalidade teatral afirmava-se procurando sintonia estética com o efémero da História. É exemplar deste momento o espectáculo de teatro-documento *Liberdade-Liberdade* (estreia Teatro Villaret, 28/8/1974), com um guião escrito por vários autores (Rebello, Hélder Costa, etc.), a partir dos escritores brasileiros Millôr Fernandes e Flávio Rangel, com encenação do actor e encenador português, exilado no Brasil, Luís de Lima (1925-2002), e com os actores Maria do Céu Guerra e João Perry à frente de um enorme elenco.

Nos anos “quentes” da Revolução de Abril, o conceito de “teatro independente” estava fixado e, nesse período, foram criados alguns dos mais importantes grupos de “teatro independente” portugueses da contemporaneidade. Trata-se, em verdade, de uma terceira vaga de “teatro independente”. Os **grupos da nova “temporada socialista”**, expressão do actor e encenador Jacinto Ramos (1917-2004), promotor do Teatro do Nosso Tempo, são, entre outros de existência mais efémera e circunstancial, o Bando (1974), o Grupo de Trabalhadores da Casa da Comédia (1975), a Barraca (1975), Os Cómicos (1975), o Grupo Teatro Hoje (1975) e o Centro Cultural de Évora (1975). Desta última estrutura, irradiou um dos projectos mais ambiciosos da revolução cultural, ou seja, um programa de descentralização cultural no qual o teatro desempenhava um papel nuclear.

Os **espaços do teatro**, improvisados ou pré-existentes, deixam de condicionar a liberdade dos criadores e a aproximação da cena ao público processa-se com menos mediação. Alguns espaços abandonados são ocupados como foi



“Terror e Miséria no III Reich” de Bertolt Brecht  
pelo Teatro da Cornucópia.

o caso do Casarão Cor de Rosa (antigo Colégio Alemão), à Praça de Espanha, onde, em 1975, se instalou a Comuna. Uma arquitectura efémera (o “Teatro Desmontável” da Cooperativa de Comediantes Rafael de Oliveira que acolherá o Ádoque) ou mesmo um “teatro de barracão” – como era o caso do grupo amador de Pedro D’Orey, à Estrela – servem um teatro popular, militante, fazendo jus à urgência da Revolução. Somente o Grupo 4 almejou, após o 25 de Abril, desbloquear os apoios estatais e da Fundação Calouste Gulbenkian, para a construção de um espaço próprio (Teatro Aberto, na Praça de Espanha).

Numa primeira fase, marcada pelo proselitismo, o principal foco era o nome de muitos dos **autores até então**

**proibidos**. Era o caso de Brecht, de quem a Cornucópia estreou *Terror e Miséria do III Reich* logo em 1974, de Sartre ou Peter Weiss, mas também o de toda uma ainda jovem geração de autores portugueses constantes da “Relação das Obras Cujas Circulação Esteve Proibida em Portugal durante o Regime de Salazar/Marcelo Caetano”.

Mas, paralelamente, as Companhias e grupos começam um processo de autonomização estética e, entre 1974 e 1976, esboça-se já uma **nova geografia teatral do país**. A partir de 1974, a Comuna (dirigida por João Mota, um encenador com acentuada vocação pedagógica), a Barraca (dirigida por Maria do Céu Guerra e Mário Alberto) e o Seiva Trupe-Teatro Vivo (Porto, 1973,



A Centelha no 1º de Maio de 1976 em Lisboa.

sob direcção de Júlio Cardoso e António Reis), lideram, diferenciadamente, um envolvimento artístico mais directo com a Revolução; o Grupo 4, composto pelos actores Irene Cruz, João Lourenço, Rui Mendes e Morais e Castro, concentra-se na divulgação, a um tempo erudita e popular, das grandes dramaturgias europeias, incluindo Brecht; o Bando e ainda a Comuna distinguem-se pela procura de uma universalidade pela via etnográfica e antropológica e pela mediação de um “teatro para a infância e juventude”; a Casa da Comédia, o Grupo Teatro Hoje – dinamizado pelos poetas Gastão Cruz, Fiama Hasse Pais Brandão (1938-2007) e pelo actor Carlos Fernando (1951-1991) – e Os Cómicos, berço de uma linguagem anti-ortodoxia

brechtiana, colocam-se num registo de grande teatralidade (que também o TEC evidencia), acrescentado por uma mal vista sofisticação literária. Por seu lado, a Cornucópia, dirigida pelos actores e encenadores Luís Miguel Cintra/Jorge Silva Melo, com origem no teatro amador universitário, afirmam uma poética literária; o Grupo de Campolide, dirigido por Joaquim Benite (1943-2012), também adopta o tom de um «teatro épico» português, de que foi exemplo, em 1976, o espectáculo *1383*, que Virgílio Martinho (1928-1994) criou a partir de crónicas de Fernão Lopes e que somente a solidariedade permitiu concretizar.

Os artistas de teatro escolhem o seu campo ideológico na defesa de uma linguagem directa com o “Povo Portu-

guês”. Essa **linguagem directa, colectivista e coral**, tem o apoio de grandes artistas da Revolução: Carlos Paredes, Zeca Afonso, José Mário Branco, Jorge Peixinho e Sérgio Godinho que, na altura, tinha já adquirido experiência como actor (Living Theatre, Genesis, Teatro Oficina).

Há também **cisões ideológicas no Parque Mayer** – como a do Teatro ABC, de onde sai a Cooperativa dos Trabalhadores de Teatro Adóque (1974), dirigida por Francisco Nicholson, Magda Cardoso, Carlos Gonçalves, Virgílio Castelo e Mário Alberto, que realizou *Pides na Grelha*, considerada a primeira revista do 25 de Abril – e o “teatro de revista” perde, para sempre, a sua soberania de popularidade fácil.



# 50 anos da Revolução de 25 de Abril e 50 anos do Teatro O Bando

2024 é o ano em que o Teatro O Bando celebra 50 anos da sua existência enquanto grupo e é também o ano em que Portugal celebra os 50 anos da revolução de 25 de Abril de 1974. O Teatro O Bando tem, portanto, o seu nascimento sob a égide de um Abril há muito desejado e sonhado e pelo qual tantas e tantos lutaram. Durante estas cinco décadas de democracia, O Bando tem pensado Abril, quer através da sua busca de estruturação interna, enquanto grupo, quer através dos muitos espetáculos, personagens e cenografias criadas, que procuraram questionar criativamente o percurso da palavra liberdade e os trilhos da democracia.







“Liberalinda” (2024)

Diz João Brites, um dos fundadores do grupo: “Quando começámos no Teatro o Bando, éramos todos diretores, técnicos, produtores, comediantes, carregadores. (...) A questão do coletivo, a questão da política, as questões da ética e da estética estão diretamente relacionadas com as vivências que, pouco a pouco, vão sustentando o desejo de quem quer compreender o que está no cerne da cidadania. (...) A prática social num pequeno grupo exercita relações pessoais no quadro de um microcosmo que pode organizar-se criativamente de outra maneira. É um ensaio sociopolítico de um grupo restrito que procura ter reflexo na sociedade alargada, é um processo artístico que procura a construção de obras menos previsíveis. (...) Em arte, o contágio pode ser uma coisa boa, pode ser a prova de que do impuro pode surgir a beleza purificada de uma obra inesperadamente singular. O coletivo também é assim quando consegue transformar qualidades e defeitos em algo que transcende o somatório das personalidades. Considero que um coletivo como o nosso tem a longevidade que tem, porque tem público, tem apoio regular do Estado, tem coerência programática e mantém uma equipa cuja média de idades é muito inferior à idade que tem. Ao ver a grande diversidade de espectadores que nos acompanham, tenho, temos todos, um sentimento de gratidão. Percebemos que

a continuidade depende da interdependência e da permeabilidade às opiniões, às críticas de todos os que nos acompanham, especialmente dos espectadores mais atentos, dos amigos e de entre os amigos. (...) Há sempre pormenores, frações de tempo, coisas que parecem secundárias e que são decisivas e fundamentais. Os almoços do Teatro O Bando no primeiro sábado do mês são exemplo disso, também o custo dos bilhetes estar sujeito ao que o espectador pode pagar ou quer pagar se inscreve no mesmo conceito de interdependência. Se acabamos com este tipo de particularidades, o todo desmorona-se. A inovação não se alimenta de grandes reviravoltas globais. O espírito inventivo deteta uns detalhes que parecem insignificantes, para tudo fazer depender deles. Desta inversão de valores pode surgir o impensável.”<sup>1</sup>

“Fundado em 1974, o Teatro O Bando assume-se como um coletivo que elege a transfiguração estética enquanto modo de participação cívica e comunitária.

Na génese d’O Bando encontram-se o teatro de rua e as atividades de animação para a infância, em escolas e associações culturais, integradas em projetos de descentralização. Atualmente, o Teatro O Bando continua a desenvolver uma atividade regular e sistemática com

reconhecida valia cultural e artística, incontornável na história do teatro no nosso país, constituindo-se como Entidade de Utilidade Pública e como uma das mais antigas cooperativas culturais do país, realizando assembleias, discutindo linhas programáticas e estéticas que pautam a sua atividade multifacetada, contando com uma equipa permanente multifuncional, que se reúne semanalmente para falar dos diferentes sectores da sua atividade.

As criações d’O Bando definem-se pela sua dimensão plástica e cenográfica, marcada sobretudo pelas Máquinas de Cena, objetos polissémicos que transportam em si uma ideia de ação. O trabalho dramaturgico é também muito importante, apresentando a explícita colagem de materiais literários e a inclusão de manifestações de raiz popular. Na sua maioria de autores portugueses, os textos encenados são a grande parte das vezes obras não dramáticas, às quais a forma teatral, nas múltiplas linguagens que integra, confere outra comunicabilidade. O Bando continua a procurar o singularismo das suas criações, na medida em que pretende alcançar obras de arte mais acutilantes e inesperadas. Estas são resultado duma metodologia coletivista onde uma direção artística alargada procura a diferença, a interferência, a rutura, a colisão dos pontos de vista, até que essa interseção revele o seu potencial ao exprimir-se para além

1. João Brites um dos fundadores do Teatro O Bando in revista sinais de cena



O Bando  
- Revolução Escola

do controlo e da capacidade de previsão dos criadores envolvidos. O que fazemos transcende o que pensamos.”<sup>2</sup>

Sobre este modo de fazer a Bando, diz João Brites: “Quando enceno um espetáculo, apercebo-me de que sou o resultado das dúvidas que me obrigam a reagir. Essa reação é resultante da interferência e não de uma espécie de reação em que eu fico na minha e o outro fica na sua. Há uma mudança qualitativa quando existe essa interdependência. A questão da utilidade da arte. Voltamos sempre à mesma questão... acho que a arte é um bom pretexto para viver de outra maneira, para estar com pessoas conhecidas e desconhecidas, para nos aproximarmos uns dos outros. Bem, para aproximar e dividir... não nos podemos dar bem com todos. Agora que passaram cinquenta anos, constato que as experiências de vida a que poderia chamar vivências, mesmo aquelas que parecem não estar relacionadas com a criação teatral, influenciaram o modus operandi do que fui cocriando ao longo do tempo. A questão de vivermos juntos, de partilharmos as mesmas sensações concretas, de discutirmos numa contínua tensão conduzem-nos mais uma vez à noção de interdependência.”<sup>3</sup>

2. <http://obando.pt/pt/>

3. João Brites um dos fundadores do Teatro O Bando in revista sinais de cena

Chegado a 2024, o Teatro O Bando continua a fazer, a ensinar, a escrever e a pensar o teatro e, neste ano específico, realiza uma série de eventos, espetáculos e colóquios para celebrar os seus 50 anos. Para acompanhar toda a atividade do grupo basta consultar o seu site, página de facebook ou instagram. Destaco aqui, entre as apresentações deste ano, a liberaLinda. Não por ser mais ou menos importante que as muitas outras propostas do grupo para este ano tão especial, mas pela curiosidade de evocar a memória de criações passadas do Teatro O Bando, prestando-lhes homenagem e renovando-as ao mesmo tempo, permitindo-nos assim fazer uma espécie de viagem no tempo, uma revisitação no presente.

liberaLinda tem a sua estreia no Museu do Teatro e da Dança em Lisboa e fica de seguida disponível para circulação. Trata-se de um conjunto diverso de ações intituladas oKupação, madruGada, traVessia e liberaLinda. Recupera alguns dos momentos criativos mais marcantes do grupo e redesenha-os numa nova abordagem onde o teatro é protagonista numa salutar convivência com a música, o cinema, a escultura e a instalação. A partir das palavras de Natália Correia, o Teatro O Bando quer procurar Abril em territórios fora do palco mais expectável: ao ar livre suspendem-se figurinos, num foyer do

teatro, de uma escola ou de um museu assistimos a um documentário ou mergulhamos num vitral penetrável, sempre guiados pela música de um xilofone real e utópico e por três personagens, que também são guias de um cortejo teatral que se vai desenhando. Convida-se assim o público a vivenciar um ideal de liberdade que ainda hoje - ou hoje mais do que nunca - procuramos. Decifrando um pouco mais acerca de cada uma das partes deste todo da liberaLinda interessa dizer que a oKupação é a projeção do documentário vídeo realizado por Rui Simões numa produção da Real Ficção, a partir da ocupação teatral da redação da TSF que, no dia 24 de abril de 2014, integrou as comemorações de 40 anos da Revolução e do Teatro O Bando. Nesse dia, sem aviso prévio aos ouvintes, a Rádio TSF convidou o Teatro O Bando a tomar conta da emissão da manhã durante cerca de noventa minutos. Vinte e quatro atores, dezasseis músicos e dezenas de participantes entraram na redação armados de palavras e de música para proclamarem o direito à voz, à palavra, ao protesto e à livre manifestação de quem se serve dos poemas e dos romances dos nossos escritores para falar do presente; confundindo propositalmente a realidade da ficção com a realidade quotidiana. Outra das partes deste todo liberaLinda é madruGada, uma estrutura cenográfica penetrável



O Bando  
- Revolução Escola

que resulta da instalação escultórica de um vitral com grandes slides alusivos aos 48 anos de ditadura agora apresentados num espaço interior. Aquando da celebração dos 25 anos do 25 de abril, o Teatro O Bando cativou dezenas de milhar de pessoas que assistiram no Terreiro do Paço a Madrugada, evento teatral de grande escala que contou com a participação de várias centenas de participantes. Atores, músicos, cantores e atletas atuaram no meio de camiões militares e de chaimites pintadas de branco. Uma mega projecção de slides pintava as fachadas dos edifícios que circundam a histórica praça lisboeta, enquanto nos telhados uns equilibristas brandiam as letras que formavam as palavras mais queridas de qualquer humanista. Desse evento existem hoje dezenas de slides recuperados que, imagem após imagem, atravessavam a longa noite de 48 anos de obscurantismo e repressão, lembrando acontecimentos icónicos de 1926 até à Revolução dos Cravos, para aqui se deter na inesquecível alegria que as movimentações de massas de 1974 gravaram na nossa história. A última parte deste todo liberaLinda é traVessia 25, cenografia concebida a partir de uma exposição dos figurinos que marcam o longo percurso do Teatro O Bando, agora suspensos ao ar livre em picotas que os elevam para evidenciarem aquelas roupas que, como uma espécie de pele

caracterizavam as personagens. Os corpos dos atores deram origem ao vazio de imaginários manequins. Os tecidos moldam uns corpos que já não estão lá, mas que continuam a evocar a sua real existência e assim permanecem emplumados, preenchidos, presentes. São cinco décadas ancoradas em personagens que emergem dos textos de dezenas de escritores portugueses que, ao ar livre, podem agora dialogar com as árvores e o espaço público onde se irão instalar.

O contexto natural, patrimonial e museológico em que esta exposição se insere sustenta o gesto que queremos partilhar. Recolhemos da história a vontade de atualizar o nosso discurso; escutamos as palavras que ficaram para trás, conferindo-lhes novos cenários; marcamos encontro com os espectadores como quem marca um ritual que se quer participativo e em celebração. liberaLinda é, portanto, uma intervenção teatral ao ar livre encenada por João Brites a partir do texto Memórias de uma Tia Tonta, de Natália Correia, base da dramaturgia do espetáculo CRUCIFICADO (2009). Além da Tia Tonta, conta ainda com outras duas personagens saídas de dois espetáculos do Teatro O Bando: Zé Povinho, personagem de Antónia Terriinha do espetáculo EM DUELO (1986); e o Polícia Zacarias, representado por João Neca em DO CONTRA (2015). Esta intervenção marca a abertura da

exposição em todos os locais, e aos três personagens junta-se a música ao vivo com um Xilofone de grandes dimensões construído para o espetáculo LIBERDADE (1994), a partir de poemas de Sophia de Mello Breyner, na celebração dos 20 anos do 25 de Abril.

“Recordando o longo trajeto do Teatro O Bando, podemos dizer que a sua programação esteve ligada a múltiplos projetos nacionais e internacionais, e que a aposta na itinerância continua ainda hoje a levar vários espetáculos do grupo por todo o país e além-fronteiras. Rural ou urbano, adulto ou infantil, erudito ou popular, nacional ou universal, dramático ou narrativo ou poético – tais as fronteiras que O Bando se habituou a transgredir.

Depois de diversas moradas, o Teatro O Bando habita hoje uma quinta em Vale dos Barris, Palmela, em plena zona protegida do parque natural da Arrábida, onde se encontra um número ainda insuspeito de palcos potenciais feitos de estrelas, de oliveiras e penedos. Aí, O Bando espera por vós, sempre com uma sopa, pão e queijo, um moscatel, uma conversa ao pé do lume.”<sup>4</sup>

Venham mais 50!  
Viva o Teatro!  
Viva o Teatro o Bando!

4. <http://obando.pt/pt/>





Tinha eu 23 anos, vivia em Lisboa e estudava na Escola Superior de Teatro do Conservatório Nacional, Lisboa.

Era um amante da fotografia e a máquina fotográfica, uma Nikkormat EL, andava sempre comigo.

No dia 25 de Abril de 1974, também.

Vezeis perguntam-me: o que é para ti o 25 de Abril? E eu respondo: É uma mulher nua que me entra pelo quarto adentro a gritar: “Victor, acorda, está a haver uma revolução, vamos prá rua!”

Deviam ser umas 7 da manhã. Levantei-me e vesti-me a correr; lavar a cara, penso que nem me lembrei disso.

Eu e @s 5 colegas que viviam comigo amontoámo-nos na minha Dyanne e partimos à procura da revolução. De Santa Cruz de Benfica em direção a Lisboa, por dentro de Monsanto (seria um lugar provável para operações militares), mas de soldados e revolução, nada.

Ao chegarmos à Praça de Espanha, os primeiros sinais; tanques e tropas cercavam a Embaixada de Espanha. Afinal era verdade!

Fontes Pereira de Melo até ao Marquês e Avenida abaixo. Jeeps e camiões com soldados passavam apressadamente por nós. Chegámos ao Rossio e aí a coisa começava a ser séria. Sacos de areia e metralhadoras barravam o caminho. Parámos o carro em cima dum passeio (em dias de revolução não é costume passar-se multas) e seguimos a pé.

E entre soldados, gente, tanques, gritos, tiros e cravos, lá fui disparando a câmara sempre que a situação o permitia. Foram centenas de fotos das quais ainda guardo, religiosamente, os negativos.



# Os operários da Lisnave

Assim mesmo  
Como entrevi um dia  
A chorar de alegria  
De esperança precoce e intranquila  
O azul dos operários da Lisnave a desfilar  
Gritando ódio apenas ao vazio  
Exército de amor e capacetes

*José Mário Branco, FMI*

Derramavam-se pelas ruas de Lisboa, atravessavam a Baixa. Entardecia. Vinham em filas cerradas de sete, compactas, um rio vestido de ganga, os capacetes desfilar. Eram soldados, torneiros, montadores, serralheiros, electricistas. Muitos eram ainda jovens, uma nova classe operária, mais letrada, mais consciente, que amadurecia rapidamente, radicalizando-se com a vida cara, os baixos salários, o espectro da guerra colonial, ferrete incandescente abatendo-se sobre as gerações mais novas.

Vieram do outro lado do Tejo, da Margueira, a grande doca, que todos os dias se enchia de sete, quase oito

mil operários labutando. O 25 de Abril alargara-lhes horizontes. A conquista da palavra. Ousaram juntar-se. Já com os seus representantes eleitos nas secções, aí onde começava a democracia operária, iniciaram uma discussão, que vai desaguar na grande assembleia. O refeitório tornou-se espaço de reunião, de expressão dos seus interesses, de decisão da sua vontade. Votava-se de braço no ar. Reclamavam salários mais altos, semana de 40 horas, prémios de produção, abolição do turno da noite, direito a férias e subsídio, proibição de despedimento sem justa causa, medição gratuita, subsídio de doença...

Mas também direito a reunir durante o horário de trabalho e o saneamento do administrador-delegado e do chefe do serviço de pessoal, símbolos da tirania patronal desde a não esquecida greve de 1969. Entrelaçavam-se reivindicações económicas e reivindicações políticas. Era o pulsar do tempo.

É a rejeição de parte destas reclamações, principalmente os saneamentos, a que acrescentam a revogação da novíssima lei da greve, que determina a marcação de uma manifestação para 12 de Setembro, ratificada num plenário de dois mil trabalhadores. Apenas 25 votos contra. Ainda corria o ano de 1974. O





Legenda Manifestação dos trabalhadores da LISNAVE, 12 de setembro de 1974.  
Fotografia de Maria da Graça/ Graça Maria.

ímpeto é enorme, tão grande que leva de vencida velhas formas de enquadramento político e sindical dos trabalhadores, primeiro e, depois, os ainda aureolados militares do MFA, que em pleno estaleiro pensaram poder impedir o desfile que se organizava, por desadequado.

A manifestação venceu a barreira militar, gritando “os soldados são filhos do povo”, encaminhou-se para Cacilhas, galgou o Tejo num velho cacilheiro e serpenteou pelas ruas de Lisboa, até atingir o Ministério do Trabalho, na Praça de Londres, uns bons quilómetros mais adiante. Não era nenhum novo “Palácio de Inverno” que queriam tomar de

assalto, era tão só, e tanto, a afirmação da identidade e da força operária, autónoma, independente, como até aí não se vira.

Uma grande vaga de greves inflamara-se espontaneamente com o 25 de Abril e marcara essa primavera histórica na geografia das cinturas industriais de Lisboa, na Cometna, Siderurgia, Mague, Cergal, Efacec, Sogantal, Messa, como nas fábricas eléctricas e electrónicas de proletariado recente e fortemente feminizado, da Timex, à ITT ou à Applied Magnetics. Esse ciclo fechava com a grande manifestação dos operários da Lisnave. Era como se de um novo 25 de Abril dentro do 25 de Abril se tratasse.

# Edição evocativa dos 50 anos do 25 de Abril (1974 – 2024)



Associação Juvenil Amigos do GATO

AJAGATO em 2024 foi apoiada por:

CMSC, GALP, REPSOL, INATEL,  
PSA, APS, JFSA, PLEXUS, VILAPARK.