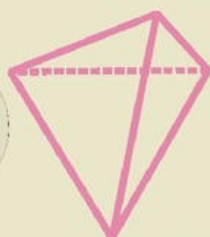
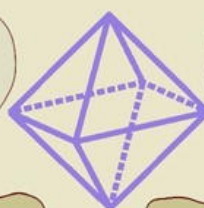


Aproximando as partes constituição de uma sociedade de espectáculo em Portugal e Teatro Amador

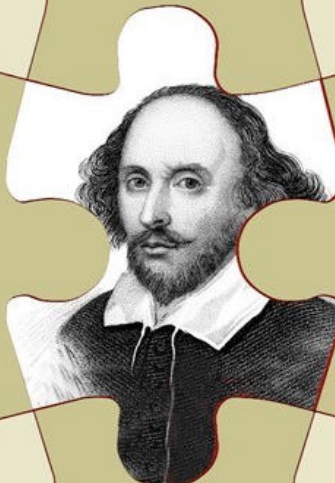
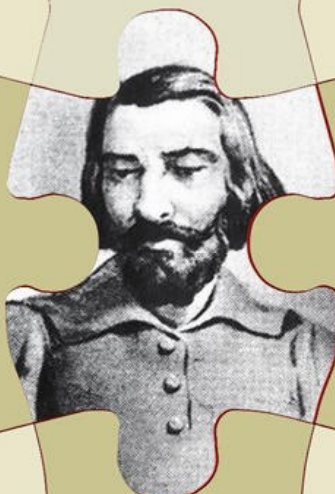
Ricardo Almeida



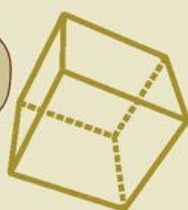
Ignis



Aer



Terra



2017
ERAS



Aqua

© ERAS

Título: APROXIMANDO AS PARTES: constituição de uma sociedade de espetáculo em Portugal e Teatro Amador

Autor: Ricardo Almeida

Revista: European Review of Artistic Studies | Revista Europeia de Estudos Artísticos

Coordenação Geral | Edição: Levi Leonido

Organizadores: Levi Leonido; Elsa Morgado; João Bartolomeu; Mário Cardoso; António Moreira

Capa e Contracapa: Luís Canotilho e Filipe Canotilho

Ilustração: Alexandre Rea

ISSN (online): 1647-3558 **ISSN** (impresso): 2184-2116

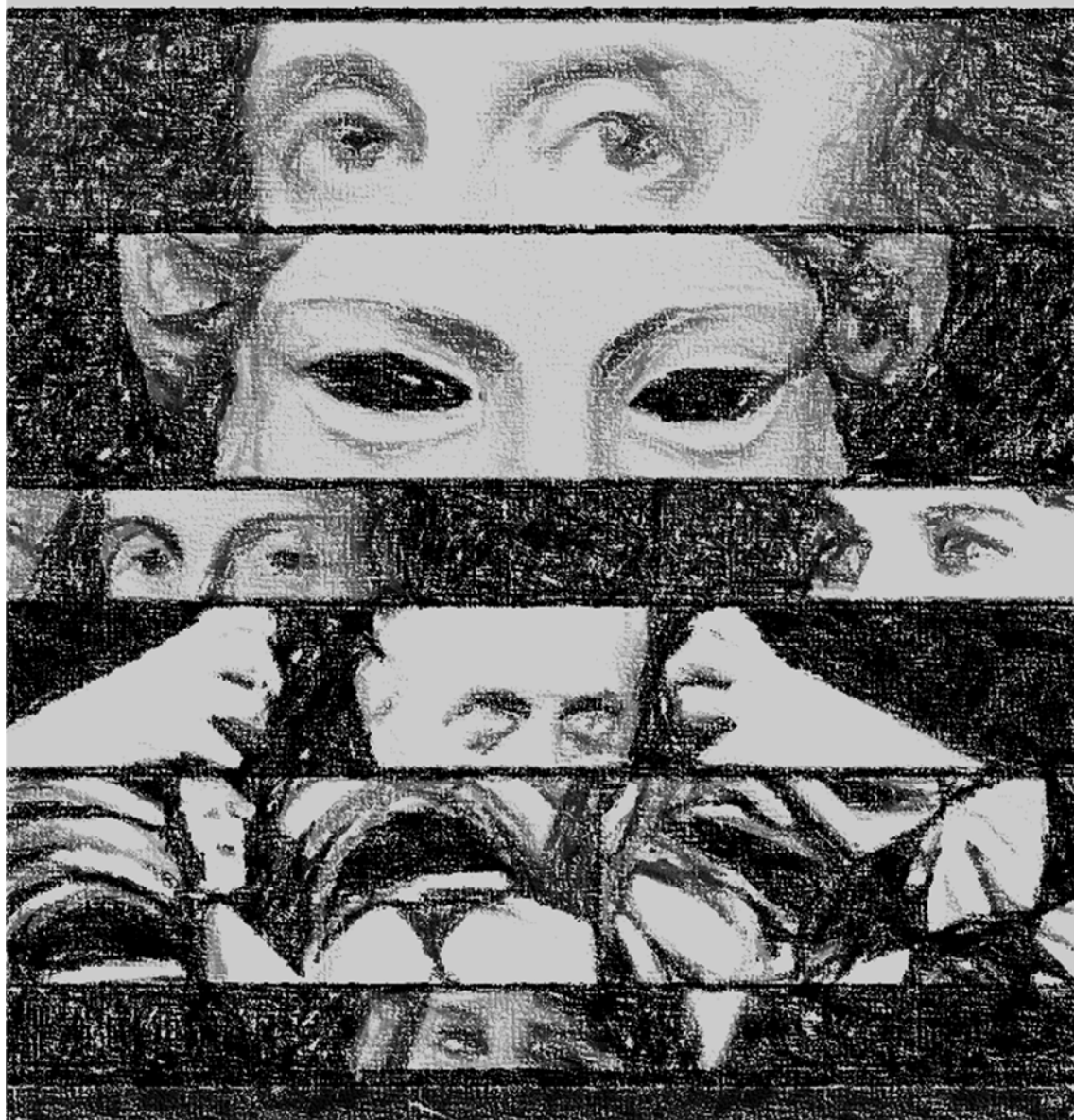
ISBN: 978-989-54004-0-9

Depósito Legal: 430150/17

Classificação THEMA - Nível 1: A – Artes

Classificação THEMA - Nível 2: AB - Artes: questões gerais

APROXIMANDO AS PARTES: CONSTITUIÇÃO DE UMA SOCIEDADE DE
ESPECTÁCULO EM PORTUGAL E TEATRO AMADOR



ÍNDICE

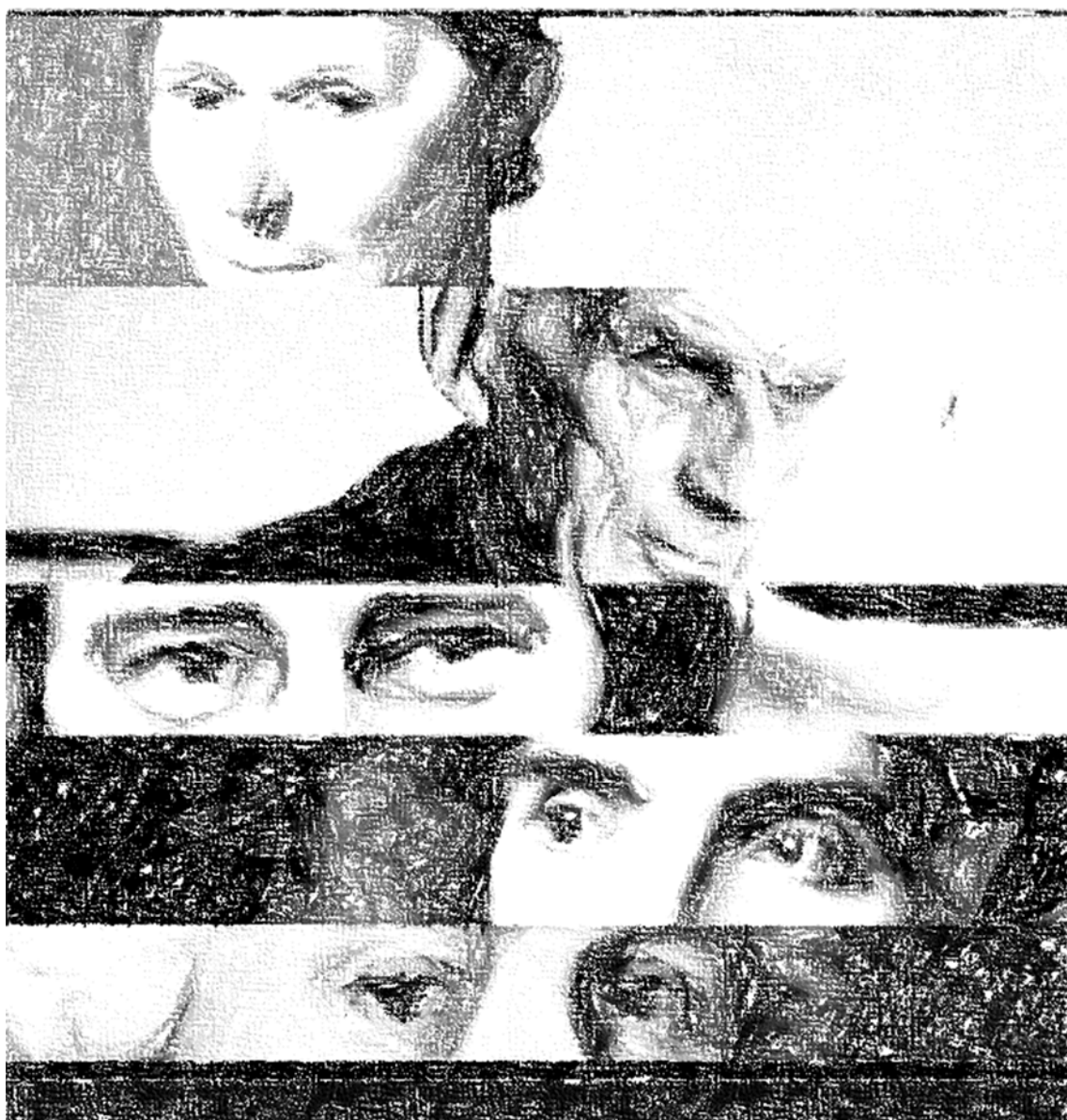
INTRODUÇÃO	1
A EDIFICAÇÃO DE UMA SOCIEDADE DE ESPECTÁCULO EM PORTUGAL.....	3
Espectáculo e enquadramento histórico	3
Do Liberalismo ao Fascismo	5
O teatro na viragem do século.....	11
A infiltração das estruturas capitalistas no teatro.....	14
A formação de actores e a ortodoxia da acção.....	19
Em busca de uma pragmática teatral: a vigilância social.....	25
A ascensão do Fascismo em Portugal	34
O ambiente social e cultural vivido no período de ascensão do fascismo.....	39
Construindo uma estética: a ideia de Povo e o teatro.....	47
O Fundo do Teatro e o teatro amador.....	54
O TEATRO AMADOR E A CULTURA POPULAR.....	67
As classificações e o “gosto popular”.....	68
As classificações no teatro	77
O teatro amador no âmbito da cultura popular e a acção social.....	82
As colectividades e a circulação da palavra.....	90
Ética e Estética: A influência do Estado Novo e a importância de se fazer aceitar.....	95
A construção da expressão e a influência cultural: alguns caminhos analíticos	101
A sociologia e a viragem cultural.....	104
Birdwhistell, a construção da expressão e a epistemologia de cena.....	109
Aplicação da teoria: o teatro amador no plano concreto	112
O teatro como objecto de compreensão sociológica.....	118
O indivíduo e o colectivo	122
A utilização de recursos e a organização do grupo.....	126
Caminhos de pesquisa e convite aos viandantes.....	130
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	132

INTRODUÇÃO

Nas páginas deste livro propomos sondar o rol de observações que ainda hoje se escutam a propósito do universo teatral português, debate que acompanha o processo de desenvolvimento da sociedade portuguesa e conhece grande vivacidade no período compreendido entre os anos precedentes à implantação da República e os anos subsequentes, que testemunham a subida de Oliveira Salazar ao poder assim como a sua queda. Esses reparos versavam, quase todos, o tema da “crise teatral”, pelo que importa perceber quem são e a que assunto estas vozes se reportam, que elementos empregam para operar esta classificação e que disputas são constituídas, servindo-nos de exemplos que dialoguem entre si e admitam a construção de uma imagem circunscrita ao panorama artístico de referência. A sua importância para o curso do nosso argumento surge da necessidade de examinar o ponto de vista de uma classe em ascensão com interesse declarado na temática cultural, agora percebida como bem universal, que se propaga pelas estruturas do gosto promovidas pelo Estado Novo, chega até aos nossos dias e matiza a sociedade de espectáculo portuguesa. Acreditamos que esta sofreu um somatório de determinações para que as reivindicações florescessem, sobressaindo o exercício político aplicado na esfera da cidadania e tangível no debate de assuntos de interesse público, as reivindicações sociais trazidas e amparadas pela literatura, o esforço de compreensão sociológica das metamorfoses presenciadas, a constituição do corpo artístico e a sedimentação de uma cultura corporativa.

A EDIFICAÇÃO DE UMA SOCIEDADE DE ESPECTÁCULO EM PORTUGAL

Espectáculo é enquadramento histórico



A EDIFICAÇÃO DE UMA SOCIEDADE DE ESPECTÁCULO EM PORTUGAL

Espectáculo e enquadramento histórico

O que é que entendemos por sociedade do espectáculo? Estas duas dimensões analíticas, a “sociedade” e o “espectáculo”, são realidades impermeáveis, descreveram trajectórias autónomas e divergentes ou, por outro lado, sempre se acharam directamente conectadas? Além disso, qual é o significado de “espectáculo”, como é deve ser aferido, que sentido dá à vida social e como se pode alinhar enquanto objecto de pesquisa sociológica? Antes de mais, pensamos ser importante assinalar a tese de Sombart¹ (1990, p. 33), que advoga que, nos séculos XVII e XVIII, a concentração do consumo gerou, em simultâneo, as grandes cidades e um conjunto de competências profissionais destinadas a prover os improdutivos ou «classe ociosa», usando a terminologia de Veblen (2009), engendrando, por inércia, dinâmicas aproveitadoras do meio artístico com o pensamento situado no proveito. O “faz-de-conta”, patente nos espectáculos dramáticos, acompanha a história da humanidade com todos os seus atributos e variantes, actores sociais e forças de marcação e demarcação; porém, chegará o momento em que o seu espargimento atingirá tamanha grandeza que o factor da profissionalização se irá sobrepor ao princípio do amadorismo e com isto forjar um espaço de creditação assertória da sua acção, realizada por via do aproveitamento vantajoso do espectáculo, da vantagem económica de tipo capitalista exercida sobre o produto cultural que visa, num contexto de formação de um corpo de profissionais das artes do espectáculo remunerados, obter lucro – não podemos ocultar que Shakespeare, um dos maiores (senão o maior) de todos os escritores dramáticos, era accionista do *Globe Theater*, superfície onde apresentava as suas obras. Sabendo disso, e reescrevendo agora o título e os objectivos deste texto - analisar o surgimento de uma sociedade de espectáculo em Portugal e a sua articulação com o teatro amador realizado em solo nacional - tal não se pode dissociar do peso e preponderância da burguesia em lugares de relevo que designaram a licitude dos padrões estéticos e de gosto, particularidade que acompanhou a sua promoção no domínio social, preparada uns séculos antes e explodindo com pujança na viragem do século XVIII para o XIX. No domínio do teatro, porque é este que nos interessa, era exigido que, nas suas obras, reflectisse as mudanças sociais, o declínio do poder aristocrático, a emergência do racionalismo e glorificasse a identidade nacional e a revolta; em simultâneo, e porque as estruturas sociais e as estruturas dramáticas são

¹ Sombart é um autor controverso e um pouco esquecido em Portugal. Aconselhamos a consulta de Vasconcelos Nogueira (2004) ou João Carlos Graça.

contíguas, jogava-se na arte do palco um trunfo com objectivos políticos nítidos simbolizados na estreia das *Bodas de Fígaro*, de Beaumarchais: esgotou a sala, causou tumultos antes e depois da sua apresentação, levantou um aplauso de dez minutos, foi considerada por Napoleão como exemplo da “revolução em acção” e lançou as bases do romantismo, estilo comprometido com a reprovação e renovação social.

Os cultores do romantismo, porque é disso que se trata, eram essencialmente os estratos da burguesia, interesse que reflecte uma arquitectura de consciência presente no culto subjectivo da sensibilidade e na produção de paradigmas de auto-identificação que se reagrupam no trabalho artístico. A criação de uma nova realidade social procede das contradições e crises experienciadas durante o processo histórico que colocou em confronto uma classe produtiva em ascensão que se distinguia, para baixo, do povo, porque era proprietária, e, para cima, da aristocracia, porque, apesar de não desenvolver um trabalho manual, não possuía títulos nobiliárquicos. Nesta matriz onde sobressai o julgamento dos modelos clássicos, assoma a exaltação das ideias de “progresso” e “confiança no sentimento”, base fundamental para a reconstrução da alma do povo e elevação da nacionalidade. Machado (1979) e Mendes (1982, pp. 5 - 6) traçam resumidamente os antecedentes do romantismo, enumerando as suas características essenciais: teológicas, que «radicam na atitude protestante e no teísmo dos iluminados»; filosóficas, baseadas no subjectivismo kantiano e que originam «o devaneio, a valorização do sonho e do inconsciente, na fusão entre o natural e o sobrenatural, da auto-ironia e do desprendimento (...) (continuando) a tendência antropocêntrica do renascimento»; a crítica rosseauiana à sociedade, manifestando antipatia e afastamento patente na célebre máxima de *O Contrato Social* – «o homem nasce livre mas em toda a parte se encontra agrilhado», uma recusa aos moldes sob os quais se organizavam os colectivos; a Revolução Francesa, o exotismo, as aventuras e o sensacionalismo; ênfase e profetismo, euforia sobre o homem renovado e a liberdade, a livre expressão do sentimento; por fim, a renovação literária². Em traços gerais, os frutos da revolução mental que o renascimento suscitou, viabilizada pelo progresso das ciências naturais, pelo incremento das viagens e das explorações geográficas, assim como

2 No domínio literário, na França do início do século XIX, Victor Hugo proclama que «à literatura de corte deveria suceder uma literatura de povo» (Hugo, citado em Peixoto, 2006, p. 221), valorizando o grotesco, encaixilhado como elemento real da natureza e por isso também arte e atributo de oposição ao sublime, chegando ao ponto de tecer opiniões de cariz sociológico de que a obra *Os Miseráveis* é demonstrativa. Na introdução da edição de 1998 deste livro, podemos ler que «o romance tem um significado simbólico: pretende apresentar a possibilidade de resgate e renovação que vive no coração do homem e que a sociedade organizada não sabe ajudar a desenvolvê-la (...) um romance humanitário democrático que contrapõe o egoísmo fechado e satisfeito da burguesia à clara generosidade popular» (Hugo, 1998, p. 21). Com a devoção à miséria das classes baixas, Hugo abre assim caminho a concepções românticas, mais ou menos exacerbadas, um pouco por toda a Europa.

pela crítica ao modelo greco-romano, medraram proveitosamente nos séculos seguintes: se anteriormente se assentia que a sociedade predominava sobre o indivíduo e este pautava a sua acção pela conservação da ordem imposta pelas sucessivas gerações, agora o sujeito assume o centro do colectivo e mediante o seu crescimento intelectual é que esta progride e avança, assim como, da mesma forma, uma comunidade deturpada o corrompe. Por fim, no campo político, as transformações sociais promovidas pela Revolução Francesa fizeram o indivíduo acreditar no poder popular como arma de aniquilação dos antigos moldes sob os quais se organizavam as colectividades. O advento das primeiras nações, plasmado na fixação cada vez mais duradoura de fronteiras, na abolição da escravatura, no enfraquecimento do poder eclesiástico e de toda a forma de autoridade, representou o triunfo do sujeito e determinaram a transformação social que a literatura acompanhou.

Do Liberalismo ao Fascismo

Desde as invasões francesas que o ideário liberal prospera em Portugal, reflectido na conspiração de Gomes Freire de Andrade em 1817, cujo projecto era o estabelecimento de uma monarquia constitucional, posicionando-se politicamente contra a ausência do rei no Brasil, até à revolução do Porto, engendrada a 24 de Agosto de 1820 pelo Sinédrio e que alastrou posteriormente ao resto do país, tomou forma na Constituição de 1822 e assinalou o aparecimento político do liberalismo, apesar de José Hermano Saraiva (1991) considerar que a revolução liberal deva ser interpretada como uma regeneração do ideal monárquico, e por isso é elitista, uma vez que exigia o regresso do rei e a recuperação do estatuto do Brasil anterior à fuga de D. João VI, assim como a expulsão dos ingleses que, entretanto, aparcariam em Portugal em missão de defesa face às invasões francesas.

A cena política de então confrontava liberais e absolutistas: a “Vilafrancada”, primeiro germe da reacção absolutista contra o recente constitucionalismo, foi encabeçada por D. Miguel e posteriormente comandada por D. João VI, que forçou a dissolução do parlamento; já a “Abrilada” veio agitar as águas no sentido de Espanha, impondo a rainha Carlota Joaquina como regente do trono, mas as subseqüentes revoltas e a chegada ao poder de D. Miguel esbarraram com a disseminação generalizada do ideal liberal burguês. De todos os movimentos revolucionários, apenas aquele que ficou conhecido pelo “Setembrismo” teve a particularidade de ser iniciado pelo povo, faminto, desolado com as promessas da revolução e afastado das cortes constituintes em detrimento dos seus representantes, ainda que em situação de desigualdade que o regime bicameralista reforçava. Deste golpe resultou

importante obra legislativa e reformista doutrinada por Joaquim António de Aguiar e Mouzinho da Silveira, a favor da sedimentação do poder da burguesia ascendente.

Mouzinho da Silveira é encarado como o mais reputado legislador do liberalismo, sustentando a liberdade de comércio e de imprensa, uma reivindicação burguesa movida contra os privilégios da aristocracia e do clero, classe que viviam das rendas e nada produziam, e a favor do «direito ao trabalho». Em 1828 exila-se em Paris e desenha a reforma do país, de onde sobressai a ideia de um sistema de tributação centralizado e uniforme que visava a extinção das formas administrativas do Antigo Regime em prol do desenvolvimento económico do país. Desse trabalho figuram «a abolição dos morgados de pequeno rendimento, a extinção do imposto de sisa, a reforma administrativa e a definição de um modelo centralista, extinção dos dízimos eclesiásticos e abolição dos forais, bens da coroa e Lei Mental» (MÓNICA, 2006, p. 747): estava em curso a «edificação dos novos aparelhos de Estado, condição indispensável ao exercício do poder político por parte das forças sociais ascendentes» (MANIQUE, 1989, p. 9), constituída pela burguesia que empregava o argumento da «liberdade» para os cidadãos e defesa da «vontade colectiva». Este corpo legislativo é congruente e articulado com os propósitos de reformulação da sociedade portuguesa, «um projecto global de sociedade delineado nos seus aspectos económicos, sociais e políticos» (MANIQUE, 1989, p. 47), que passou pela alteração radical do edifício económico-social, centrado na perspectiva do direito natural que, cingido ao direito e à lei, promoveu a liberdade individual matizada na iniciativa, no direito à propriedade privada e na liberdade de organização económica.

É certo que se desejarmos compreender o processo de implantação do capitalismo, devemos trazer à liça toda a dinâmica histórica explicativa da gradual ascensão da burguesia, reconhecendo que a razão para as metamorfoses decursivas da crise do feudalismo e edificação das primeiras formas capitalistas nos campos terem sido vividas distintamente nos vários espaços políticos, dimana das diferentes estruturas sociais e do jeito que reagiram à progressiva transferência da posse da terra das mãos da aristocracia para outras classes, assim como da maneira como alguns grupos de empreendedores traçaram o caminho da prosperidade e constituíram uma barreira selectiva; mas tal levar-nos-ia à análise mundial do desenvolvimento das cidades e do comércio agregado, das dinâmicas geradoras de lucro, da constituição da propriedade, da edificação da lei e da disseminação da moeda, quem tem os seus momentos, locais emblemáticos e extenso rol de comentadores. No caso de Portugal, o que nos interessa agora, Maria de Fátima Coelho (1980), Veríssimo Serrão (1986; 1988; 1995), Villaverde Cabral (1988), Fernando Rosas (2010), Hermano Saraiva (1991) e Victor de Sá

(1988), entre outros, são unânimes a considerar que a escalada da burguesia se faz a par da penetração do ideário liberal no campo político-económico, e que existe, já desde a altura da reconstrução de Lisboa afectada pelo terramoto de 1755, uma relação de proximidade entre ela e a coroa, com progressiva influência da primeira classe, cujo efeito concreto foi a expansão do capitalismo. Tengarrinha sinaliza a ascensão da burguesia em Portugal a partir do século XVIII, decorrente da crise do regime monárquico a braços com despesas públicas crescentes e diminuição das rendas ultramarinas, nomeadamente, as remessas de ouro provenientes do Brasil. Assim, crescia a ideia que a base tributária deveria deixar de assentar nos «encargos senhoriais sobre a terra e cada vez mais no fomento das actividades económicas, sobretudo no comércio externo e num quadro agrícola cada vez menos bloqueado pelos constrangimentos senhoriais» (TENGARRINHA, 2002, p. 26), cenário decisivo para a substituição regimental e em que a centralização do poder promovida pelo Marquês de Pombal abre passagem à separação entre Estado e sociedade civil e foi, segundo o mesmo autor, «estruturante das relações sociais e políticas da sociedade burguesa e capitalista» (TENGARRINHA, 2002, p. 27). Com a progressiva supressão de rendimentos sobre a propriedade, oriundos dos seculares privilégios da aristocracia, a transformação da sociedade tradicional numa realidade cada vez mais classista, as sucessivas percas de capital da coroa no campo do comércio externo e a deficiente tributação nacional, explicada pela falta de eficácia do aparelho burocrático, as estruturas sociais e económicas do Antigo Regime entram em crise, facto revelador da «incapacidade da organização económica e social tradicional para ser a base da expansão da sociedade» (TENGARRINHA, 2002, p. 32). Oliveira Marques, por sua vez, e recuando mais no tempo, sugere que o estreitar de relações entre a burguesia e a coroa resulta de um lento processo que se estende ao longo de um século, assinalando as transformações sociais que gradualmente transferiram para a burguesia a prevalência e desígnio da coroa sobre as actividades comerciais, explicada pela penetração das ideias mercantilistas em território nacional, pela iniciativa oficial de promoção da actividade comercial de cariz privado «que pretendia fomentar novas fontes de receita para o país» (OLIVEIRA MARQUES, 1984, p. 284) e desemboca, em períodos mais recentes, na sucessiva captura dos recursos do Estado pela burguesia (LOUÇÃ, 2014; ROSAS, 2010): são sugestivos os parágrafos, que confluem com a tese destes dois últimos autores sobre o carácter da burguesia nacional, formulada pela actividade do Estado que, em simultâneo, engendrou a desigualdade e transferiu fontes geradoras de receitas da esfera pública para a esfera privada, e sugerem a pequenez da burguesia que então actuava em Portugal e se dedicava, quase em exclusivo, ao comércio ultramarino, estrangeiros que habitavam em

Lisboa e no Porto, controlavam o comércio com a Europa e impediram o estabelecimento de instituições modernas de crédito, sem concorrência, «hostis a toda a forma de organização (...) quase nada empreendedores (...) pouco conscientes de si enquanto classe, inteiramente dependentes da nobreza, da burocracia e da igreja, de quem formavam clientela» (OLIVEIRA MARQUES, 1984, p. 315).

Na passagem do século XVII para o século XVIII, o comércio, actividade praticada por indivíduos sem título nobiliárquico e por judeus, era desacreditado, e só o enlaçamento entre a burguesia e a administração real, pontuada com reivindicações vindas de quadrantes religiosos, é que possibilitou a alteração desta percepção; porém, devido ao incremento de lucros e progressivo interesse de uma média e alta aristocracia cativada, a par daquela classe, pelas graças da troca comercial, passou a ser visto, no período de implantação da Fábrica das Sedas, indústria que chega na sequência da crescente preocupação nacional de suprimento das necessidades do reino e evitamento de importação de bens, como actividade «nobre, necessária e lucrativa», fechando a reivindicação do Padre António Vieira, sinalizada por José Luís Cardoso (1993, p. 139) ou Carl Hanson (1986, p. 136), de atribuir «nobreza» a esta função e «libertar os cristãos-novos da perseguição e confiscação do Santo Ofício da Inquisição». A limitação à actividade comercial, que tinha como pano de fundo o metalismo (HANSON, 1986, p. 127) e admitia que a riqueza nacional se faria pela acumulação de metais preciosos, foi substituída pela perspectiva filosófica de fortalecimento económico dos estados por via do seu incremento e sugestão. O que não deixa de ser irónico, com o passar do tempo, é que a natureza deste negócio derivou da esfera da administração pública estatal, que proporcionou todas as facilidades para o progresso da exploração privada por via de uma obra legislativa benfazeja e dirigida especificamente ao seu estímulo, para a prevalência da burguesia neste domínio, ainda que, num primeiro momento, as ideias mercantilistas tivessem «um limitado e transitório impacte na economia e sociedade do Portugal imperial» (HANSON, 1986, p. 129).

Nesta dinâmica de transferência de terra, sinal histórico do desenvolvimento da burguesia (SOMBART, 1990, p. 13), esta classe, a braços com a presença de um campesinato desobrigado da sujeição aos antigos proprietários das terras por si cultivadas e de um proletariado considerável, giza coligações com forças políticas conservadoras que visavam o «estabelecimento da ordem», soluciona os seus problemas e assegura a propriedade conquistada, tornando-se dominante em relação ao património fundiário. O campesinato, esse, alinha com as forças conservadoras e burguesas. A partir de então, a burguesia deixa de ser uma corrente revolucionária para seguir um projecto de benefício económico privado,

assumindo-se como «classe dirigente da sociedade capitalista» (BEAUD, 1992, p. 127) mas aliando-se engenhosamente à aristocracia «através de relações sociais (casamento) ou profissionais (interesses económicos comuns), modos de vida ou processos educativos» (CHARLE, 1990, p. 92). A pequena e média burguesia, constituída por intelectuais licenciados, observa a sua ascensão a cargos na redacção de jornais, nos bancos e na política, abdicando da acção e «acantonando-se na retórica» (HOBSBAWN, 1997, p. 42), combinando «traços antigos (dominação social e política com base na propriedade da terra, um sistema de recenseamento ou clientelismo) com novos (educação humanista que justifica o seu monopólio no aparelho do Estado mais importantes e função de representação dos interesses locais)» (CHARLE, 1990, p. 93). Em simultâneo, cimenta a aliança burguesa contra os privilegiados e a propriedade desigualmente distribuída e favorável aos ideais democráticos e libertários, em nome do «progresso» e da «liberdade».

A ultrapassagem do século XIX traz consigo um rol de mudanças: a tecnologia introduz-se vagarosamente e modifica os processos laborais, afrontando a velha ordem aristocrática e conservadora, espelho da degradação do prestígio da monarquia, a braços com a sucessiva penetração, importância e eficácia dos ideais democráticos que implementaram a ascensão decisiva do liberalismo social e político. Em vésperas do 5 de Outubro a monarquia e o sistema liberal oligárquico, fundado anos antes, começa a sentir pressões de “baixo”, vindas da massa proletária, assalariados e artesãos, complementada pela pequena burguesia urbana, elites intelectuais e profissões liberais, e de “cima”, por parte da burguesia industrial portuguesa, reivindicativa após a crise de 1890/1891 contra os sectores tradicionais da acumulação capitalista em circunscrições como a terra, a banca e o comércio, e a favor de reformas que a oligarquia constitucional não queria fazer, como sustenta Fernando Rosas (2009).

No que se refere ao pensamento sobre a educação dos portugueses, matéria que trazemos ao texto por possuir preponderância significativa no desenvolvimento do nosso argumento, assistidos pela percepção que a reprodução das estruturas de poder influencia os sistemas educacionais, e que a burguesia investiu muita energia na formação de indivíduos autónomos e aptos a participar na vida pública, neste período confrontavam-se «históricos» e «regeneradores». Em 1823, Mouzinho de Albuquerque apontava o ensino secundário, no ano de 1836 Passos Manuel cria o projecto dos liceus para resolver o fosso entre o ensino primário e o universitário, entretanto fracassado, mas apenas em 1963 é que aparece o ensino liceal como é agora conhecido. Contudo, no século XIX, o ensino em Portugal apresenta enormes debilidades: os professores estavam mal preparados, eram desacreditados pela sua

baixa condição, contrastante com a presumida petulância exibicionista proveniente da sua formação superior (MÓNICA, 1976, p. 867), e a escolaridade era uma miragem para muitos portugueses habituados a trabalhar desde tenra idade. Mas é bem verdade que este período conheceu uma intensa produção cultural por parte daqueles que, em confronto com a universidade, demandavam a liberdade de espírito que o liberalismo encetou e aquela cerceava. Inclusive, dos que para a posteridade ficariam conhecidos como a «geração de 70» e outros que produziram massivamente obras literárias, a grande parte era autodidacta. Mas as camadas populares mantinham-se atrasadas, destoando das classes médias mais intelectualizadas e formadas que vieram a constituir a chave da mudança.

A causa da instrução

A causa da instrução foi uma bandeira do regime instituído, conjugada em projecto de educação interclassista que os membros do Partido Republicano colocaram em prática nos «centros republicanos», formadores de alunos e futuros docentes, espalhados por todo o país, mas com natural preponderância nos meios urbanos de Lisboa e Porto. Inspirados pela tradição revolucionária francesa e enquadrados pela larva do positivismo, os republicanos criticavam o saber enciclopedista e a interferência nefasta que a igreja exercera neste domínio durante as etapas precedentes e haviam conduzido a educação ao estado em que se encontrava: desligada das características nacionais para se cingir a uma cópia incutida pela etiqueta forasteira. Havia, pois, que «retirar ao trono e ao altar o domínio do sistema escolar», nas palavras de Maria Filomena Mónica (1980, p. 500). À solicitada laicização do ensino juntava-se a necessidade de romper com a influência metafísica, incompatível com o conhecimento sensível postulado pelo positivismo, em vista à democratização do ensino e instrução da civilidade, forma de «manter as instituições republicanas» activas e presentes no futuro (PROENÇA, 2009, p. 174). O problema era por demais evidente.

Em 1900, 85% da população portuguesa vivia no campo e a restante percentagem nos aglomerados urbanos mais populosos, como Lisboa e Porto; cerca de 60% da população activa trabalhava na agricultura, 20% na indústria e os serviços albergavam outros tantos. No que toca à educação, as taxas de iliteracia rondavam os 75% e a população estudantil era composta por 230.000 estudantes no ensino primário, 5.000 no ensino secundário e 3.000 no ensino superior; quanto às escolas, havia 4.500 escolas primárias e secundárias em Portugal. Em 1910, com as taxas de analfabetismo a registar valores próximos de 75%, foi necessário recorrer às antigas “escolas móveis”, promovidas pela Monarquia declinante, para fomentar o ensino público, antes de se implementar dois ciclos de escolaridade obrigatória

para o ensino primário. Proença (2009) revela que a diferença percentual pouco se alterou em apenas dez anos passados sobre a substituição do regime, ao fim dos quais as citadas taxas registam valores próximos dos 70,9%. Apenas pouco mais de 4% da população aprendeu a ler e escrever. O trabalho infantil, uma realidade expressiva no início do século XX, inviabiliza todos os esforços de alargamento do ensino obrigatório. No campo do ensino secundário, apesar de se conhecer um aumento de afluência escolar, o panorama era idêntico. Quanto ao ensino técnico e profissional, pouco se transformou durante a vigência da República. Ao contrário, o ensino superior conhece um crescimento de frequência universitária em 239%, com a criação das universidades de Lisboa e Porto.

Relativamente à produção, divulgação e discussão em torno de assuntos de índole cultural, essa restringia-se aos centros urbanos, que acolhiam vasta disseminação de publicações jornalísticas periódicas. Por outro lado, a imprensa operária socialista, redigida em grande parte por autodidactas, recrimina o analfabetismo das classes operárias, justificativo, segundo eles, do seu conservadorismo atávico e apatia na procura da alfabetização. O camponês era iletrado, imagem que pontificava na representação simbólica do português. A sobrecarregar o problema, a influência da igreja nas populações do Norte, ao contrário do Sul, com grande preponderância republicana. E é um ambiente social e cultural semelhante que se vai encontrar em 1926.

O teatro na viragem do século

No início do século XX a produção cultural acompanhava a dinâmica introduzida pela contestação republicana, patente em revistas como *Águia*, *Serões*, *Orpheu*, *Seara Nova* e *Presença*. No âmbito do teatro, identificam-se algumas revistas especializadas como *O Casmurro: Semanário Humorístico, Teatral e Charadístico*, *O Grande Elias: Semanário Ilustrado, Literário e Teatral*, *A Máscara: Arte, Vida e Teatro*, *O Palco: revista teatral*, e a *Revista do Conservatório Real de Lisboa*, sucessoras de *O Elenco* e do *Jornal do Conservatório*, ambos de 1839, da *Galeria Teatral*, de 1849, de *Ribaltas e Gambiarras*, de 1881 e de *Os Teatros: Jornal de Crítica Ilustrado*, de 1895. Todas estas publicações merecem ser consultadas por quem deseje dedicar-se à investigação deste teor, pois apresentam uma notável galeria de actores e apreciação do seu trabalho dramático; simultaneamente, informam sobre as práticas culturais e sociabilidades de então, sobre os exercícios artísticos realizados em casas particulares ou pelas sociedades recreativas que, ao promoverem as famosas «récitas» ou «serões», abriam espaço à representação dramática e à música, operada por profissionais ou amadores.

No que se refere à dramaturgia, António José Saraiva e Óscar Lopes (2010) consideram que «caía na imitação do teatro romântico e realista francês» e Maria Filomena Mónica suporta a mesma ideia, descrevendo a vida de Eça de Queiroz em Coimbra e a propensão dos portugueses para «os melodramas lacriméjantes, importados de França» (MÓNICA, 2001, p. 26), em detrimento dos dramas sérios escritos por autores nacionais; no plano do ensino, foi criada em 1911 uma «Escola de Arte de Representar» com três anos curriculares de escolaridade e que, posteriormente, com a ascensão da ditadura, vê o seu nome alterado para Conservatório Nacional de Teatro, em 1930. Mas neste campo é importante lembrar que em 1908 foi estampado o *Diccionario do Theatro Portuguez*, de António de Sousa Bastos, com a intenção de reunir textos para consulta de estudiosos, apesar de, lamenta-se o escritor, se viver «num país em que tanto se ama o teatro e tão pouco dele se sabe e se cuida» (BASTOS, 1908, p. 7), volume que fornece informações preciosas e de enorme valia para a compreensão do universo teatral da mudança de século e que nos guiaram eficazmente ao longo da produção deste trabalho.

Sousa Bastos foi empresário teatral, jornalista e dramaturgo, esteve casado com a então conhecida actriz Palmira Bastos, e não deixa de se condoer com a chocante escassez de obras sobre a arte, explicada pela «curta falta de animação do público e principalmente dos artistas» (BASTOS, 1908, p. 24), pelo que a entrada no seu dicionário referente à biblioteca teatral disponível na altura se resume à notificação de algumas publicações sobre história universal do teatro ou do teatro português, manuais de promoção do treino dramático e textos sobre actores e autores nacionais. Ainda nesta secção do referido compêndio, reporta sessenta jornais dirigidos à área, entre os quais se distinguem o *Espectador Imparcial* e *A Arte Dramática*, publicações onde trabalhou, e *O Palco*.

Quatro anos antes, em 1904, Romualdo de Figueiredo (1904, p. 11) formulava as mesmas críticas, explicando que a fraca qualidade do teatro que então se fazia atribuíam-se à «fácies da decadência moral e intelectual» própria de uma sociedade «algo isenta de orientação intelectual» e aos fracos agentes artísticos, incapazes de conceber obras «que redimam, que castiguem as iniquidades morais e sociais». Ao invés, «optam pelas picantes saladas literárias e pelas quinquilharias que embrutecem» (FIGUEIREDO, 1904, p. 16), afirmava. Do mesmo modo, em artigo publicado na revista operária brasileira *A Lanterna*, o próprio Romualdo, após elogiar a criação da *Academia Dramática Brasileira*, ansiava que ela contribuísse «para unir “todos os artistas do palco num combate sem tréguas à podridão que por aí existe no teatro actual” (para o) “ressurgimento de uma arte nobilitante, dignificada pelos seus profissionais”» (citado em HIPÓLIDE, 2011, p. 554), numa idêntica busca pela qualificação do gosto.

A questão do bom gosto e da promoção da educação pelo teatro continuava colocada em cima da mesa e motivava debates, explicitando as «contradições» existentes no meio artístico de então que Lima dos Santos (1978, p. 45) resume da seguinte maneira:

“uma vida teatral fervilhante - desenvolvimento das companhias; atribuição de subsídios oficiais; existência de um conservatório de arte dramática; organização de concursos dramáticos; aumento e melhoramento de salas; multiplicação das revistas da especialidade; aparecimento de actores mais qualificados; utilização de meios publicitários; vedetismo; criações de vários grupos de amadores -, encontram-se, por outro lado, repetidas críticas à deficiente formação dos actores, à falta de qualidade e pouca variedade dos repertórios, à incultura do público do teatro e, sobretudo, à carência de uma produção dramática original”.

Entre estas contradições, assinala-se a presença de uma actividade empresarial constituída, circunstancialmente, pela mão das sociedades artísticas com o desígnio de realizar digressões às províncias ou ilhas e, deve reparar-se, que Sousa Bastos e Figueiredo são, tão-somente, duas entre as muitas vozes que, ao debater o estado do teatro da sua época, confirmam o envolvimento de um agregado de agentes em projectos de organização e gestão artística privada de tipo capitalista que surgem em Portugal a partir do século XVIII³, realidade explorada em tese de mestrado por Cláudia Figueiredo (2011) e na altura já apontada por Sousa Bastos (1908, p. 141): observemos que Sousa Bastos jogava em vários tabuleiros e as suas preocupações faziam um arco que ia desde a obtenção de lucro, enquanto empresário, à legitimidade da arte e sua tipologia particular, enquanto artista e crítico. Vejamos um dos casos onde o duplo comprometimento com a instrução e o proveito sobrevém, o do Teatro Livre.

O grupo nasceu das reivindicações de cariz civil de “um colectivo de intelectuais próximos do movimento operário e filiados nas ideias anarquistas, socialistas e republicanas” (FIGUEIREDO, 2011, p. 1), consorciados com a renovação social, educação do operariado desinformado e deladoras das estruturas de exploração capitalista “inscrita num contexto de acentuada conflituosidade social e de radicalização política” (FIGUEIREDO, 2001, p. 1) ou dos *Recreios Whittyne*, lembrados por Maria Rattazzi (1997, p. 180), que recrutou accionistas a valores unitários de 100 francos por acção. Segundo Sousa Bastos, estas eram fundadas particularmente na zona de Lisboa, tendo umas por sócios artistas dramáticos e outras artistas músicos, com o objectivo de fornecer trabalho aos sócios ou assumir a forma de associação de socorros mútuos. Contudo, salvaguardando raras excepções, Sousa Bastos (1908, p. 136) explica que as sociedades não tinham êxito devido «às constantes divergências no modo de

³ O Teatro do Salitre, edificado em 1782, tinha como proprietário João Gomes Varela, o São Carlos, de 1793, foi mandado construir pelo Barão de Quintela, e o teatro Dona Maria, após a sua fundação, em 1842, foi concedido a uma sociedade de actores para o administrar.

administrar, as rivalidades na distribuição de papéis, as eleições dos corpos da direcção e a divisão de lucros, (...) quase sempre os pomos da discórdia, que conduzem ao termo da sociedade. Pena é que assim aconteça, porque os artistas, poderiam tratar dos seus interesses e engrandecer a arte». A disputa era feita no campo artístico e económico, o que revela que as preocupações não eram simplesmente morais.

A nova *Sociedade Cooperativa de Responsabilidade Limitada Teatro Livre* previa que cada acção custasse a cada um dos seus sócios fundadores cerca de dez mil réis, todos eles provenientes da pequena e média burguesia, perfazendo assim um capital inicial de 100 mil réis para a «exploração de quaisquer espectáculos públicos em edifícios próprios ou alheios, adquiridos de forma definitiva ou temporária, no continente do reino ou fora» (SOUSA BASTOS, 1908, p. 61), e visando, obviamente, o lucro, mas com autonomia na escolha de textos. Formavam-se as consciências das classes mais desfavorecidas, sim, mas também se cobrava por isso: Sousa Bastos (1908, p. 309) mostra-o com clareza, enunciando os “theatros” e outras salas de espectáculo, antigas e modernas: a *Academia da Trindade* foi o primeiro teatro público em Portugal, de 1735, situado numa sala do Palácio de Fernão Álvares de Andrade, no Largo da Trindade, mas o *Café Concerto*, o *Coliseu dos Recreios*, o *Paraíso de Lisboa*, o *Pátio das Fargas da Farinha* ou o *Pátio da Rua das Arcas*, entre outros instalados em Lisboa, foram todos levantados por sociedades de interesse privado, quotizadas por accionistas. E fora de Lisboa, não se estranhe, na viragem do século XIX para o século XX, o mesmo sucedia: o *Teatro Afonso Sanches*, em Vila do Conde, o *Águia de Ouro*, no Porto, o *Teatro Aguiarense*, em Vila Pouca de Aguiar, ou o *Theatro Circo*, em Vila Real, para citar apenas alguns, são também levantados por iniciativa privada. Mas como surge o interesse privado no teatro? Vamos procurar fazer uma sinopse nas páginas seguintes, explicando a sua génese.

A infiltração das estruturas capitalistas no teatro

Face ao panorama de crescimento teatral, articulado com os interesses capitalistas já bem presentes no espaço nacional durante o século XVIII, aliás, à semelhança do que acontecia Europa fora (GLIXON & GLIXON, 2008), foi criada em 1771 uma sociedade para a subsistência dos teatros públicos de corte, comandada por Henrique de Carvalho e Melo, filho do Marquês de Pombal, presidente do Senado da Câmara de Lisboa que, a 17 de Julho do mesmo ano, vê os seus estatutos aprovados por alvará régio de D. José I. Não se pode omitir que na origem desta sociedade esteve o convite endereçado aos mais ricos

“homens de negócio”⁴ de Lisboa, nacionais ou estrangeiros, rogando a sua edificante participação na valorização moral e educativa do povo, sem lhes fechar a porta aos oportunos lucros, assim como a saliência dos espectáculos realizados em espaços próprios da nobreza e classificados positivamente segundo os padrões de gosto da época. Por principal influxo da burguesia, se defendia que os teatros de corte deveriam ensinar “as máximas da política, da moral, do amor, da pátria, do valor, do belo e da fidelidade com que deve servir os seus soberanos” (MACHADO, 1991) assumindo esse desígnio de educação do povo e delineando as mesmas intenções de um teatro ao serviço do poder político. Este diploma instituía a associação obrigatória dos teatros existentes na época, ou outros que viessem posteriormente a ser criados, à dita sociedade. Lendo a página sete do documento que institui a referida sociedade, ficamos a saber que esta reclama ao monarca o privilégio dos espectáculos teatrais, solicitando a proibição imposta a particulares de «dar bailes, serenatas, oratórios, fogos-de-artifício, e outros de semelhante natureza em que espectadores entrem por dinheiro, debaixo de pena de prisão (...) pois esta liberdade ficará reservada à mesma sociedade», instaurando um conjunto de privilégios para os actores, o curso de obras cómicas italianas e dramas portugueses, e a posição destacada de Henrique José na gestão do teatro lusitano. É precisamente nesta altura que surge o assunto da «crise do teatro nacional», matéria que teimava em se transformar em discurso recorrente.

Numa tentativa de «formar correctamente o gosto», reformular e estruturar um teatro nacional, Almeida Garret, incumbido por Passos Manuel, na posse de uma portaria régia de 28 de Setembro de 1836 outorgada pelo rei D. Fernando II, cria de uma assentada a *Inspecção Geral dos Teatros e Espectáculos Nacionais*, o *Conservatório Geral de Arte Dramática* e um concurso de dramaturgos. Garret sustenta que «o teatro é um grande meio de civilização, mas não prospera onde não a há», o que pressupõe que não estaria muito deleitado com a conjuntura teatral do seu tempo, englobando na desaprovação pública a qualidade dos equipamentos, formação de actores e dramaturgos. O nº 2 do *Jornal do Conservatório*, de 1839, afina pelo mesmo diapasão e lamenta o movimento teatral anterior à veiculada renovação operada pelo recém-chegado superintendente, informando que as peças de teatro eram arrançadas «ao gosto português (...) introduzindo-lhe uma série de asneiradas para fazer rir o populacho;

⁴ A Sociedade, que nos seus estatutos visa claramente a obtenção de lucros, foi fundada com um capital de 100 mil cruzados, repartidos em acções com o valor de quatrocentos mil reis cada. Era dirigida por quatro associados eleitos anualmente, após terem passados quinze dias da quarta-feira de Cinzas, e reservava duas salas de teatro: uma para apresentar Dramas escritos em português e outra para mostrar Óperas e Comédias Italianas. Alude-se a «dignificação» da profissão de actor e à educação do público, solicitando ao rei que nomeie um inspector para cada sala de teatro para «fazer cessar as conversações, ruídos e desordem que possa prejudicar as representações». Mas estas preocupações pedagógicas dissolviam-se face ao interesse oculto do filho do Marquês de Pombal: revalidar a proximidade da actriz Ana Zamperini.

muitas e absurdas mutações de cena; se eram tragédias, enxertando-lhe algumas cenas de graciosos (que lhe ficavam a matar)». Mas há mais vozes a relatar a deterioração do teatro.

Duarte Ivo Cruz (1983; 1991), assegura que «até à reforma de Garrett, o teatro-espectáculo agonizava nos pardieiros entregue ou a curiosos ou a profissionais semi-analfabetos», Luiz Francisco Rebello (2000, p. 92) assevera toda a mal formação artística, citando autores da época - «o Teatro do Salitre mais se assemelhava a uma baiuca e o Teatro da Rua dos Condes era uma espelunca imunda e carunchosa» - e o próprio *Diário do Governo* n.º 138, de 1838, (citado em COELHO, 1992), já a colocar em prática as orientações políticas do empossado regente, avisa que o «Conservatório tem por objecto principal regenerar o nosso teatro, conservando e aperfeiçoando as Belas Artes (...) [pois] nenhum país civilizado, ou que o deseja ser, despreza o poderoso, fácil, e quase invencível meio que as cenas dramáticas fornecem para adoçar os hábitos populares, aperfeiçoar a linguagem e fazer progredir a civilização». Na sequência das ideias hasteadas por Garrett, o jornal *O Elenco*, de Junho de 1839, dá conta dos resultados de uma reunião de avaliação dos dramas a serem levados a cena, *O Emparedado* e *Os Dois Renegados*: «damos os parabéns ao Sr. Garrett pelo muito que vai medrando essa sua instituição». Mas sobrava a impressão que havia ainda muito para fazer, porque, esclarecia-se, os actores «passavam o dia trabalhando com o martelo ou sentados na tripeça e as mais vezes se apresentavam em cena embriagados (...) declamavam, sem convicção nem dignidade, enfáticas tiradas ou entregavam-se aos mais inqualificáveis jogos de cena» (REBELLO, 2000, p. 92), os cómicos eram, para Pina Manique, «gente ruim e infame e o seu público ocioso e mal considerado», «borrachos sem consciência que declamavam por melopeia e não compreendiam o que era um carácter», agora nas palavras de Teófilo Braga. Já Castilho, Paulo Midosi e Perini, que constituíram uma associação de defesa da língua portuguesa e criticavam o ensino da arte de representar preconizada pelo francês radicado em Portugal, Émile Doux⁵, foram mais longe na apreciação e lançaram uma combativa publicação com o sugestivo título de *O Desenjoativo Teatral*. Este ministrava actores a colocarem em cena «lágrimas capazes de dissolverem o tablado e o teatro, gritos em todos os tons (...) declamações flamejantes, um suspiro em cada fala» (SANTOS, 1983, p. 53).

Todavia, e porque nem tudo é mau, «os teatros eram uma das dimensões mais prósperas do mundo das letras. Em Lisboa, entre 1871 e 1899, as casas de teatro passaram de 8 a 10. Pelo país, construíram-se no último quartel do século cerca de 75 teatros»

⁵ Consta que Doux chega a Portugal na década de 30 do século XIX, integrando, como actor, uma companhia francesa. No Teatro Condes criou uma escola de aprendizagem da arte dramática, dirigiu o Teatro Ginásio entre 1846 e 1848. Múcio Medeiros (2010) coloca-o no Rio de Janeiro a partir de 1843 como professor de Interpretação no Conservatório Dramático Brasileiro. Em 1849 dirigia e ensaiava no Teatro de D. Fernando.

(RAMOS, 2001, p. 63). Luiz Francisco Rebello (1978, p. 26) reforça a contagem e associa-a às condições de vida:

«Em 1871 funcionavam em Lisboa para uma população ligeiramente superior a 200 000 habitantes, ou seja, cerca de 5% da população total do país, segundo o censo de 1864, oito teatros, três deles construídos ainda no século XVIII (os Teatros da rua dos Condes, do Salitre e de S. Carlos) e cinco inaugurados entre 1846 e 1870 (D. Maria II, Ginásio, Príncipe Real, Trindade e Taborda). (...) Até ao fim do século o interesse pelo teatro não decresceria: em 1899 a população de Lisboa subira para 356 000 habitantes e o número de teatros para dez, abstraindo das salas suburbanas de Alcântara e Belém, quase todas 25 aliás de efêmera duração, e das salas destinadas a espectáculos de circo e variedades, porquanto aos oito que havia em 1871, desfalcados de um que entretanto fora demolido (o antigo Salitre, que em 1858 passara a denominar-se Variedades), vieram acrescentar-se três (os Teatros do Rato, Avenida e D. Amélia). E no decurso dessas três últimas décadas do século XIX construíram-se, fora de Lisboa, mais de 75 casas de espectáculos, das quais cinco no Porto e sete nas ilhas adjacentes, cerca de quatro vezes mais do que nos trinta anos anteriores».

Já Sousa Bastos (1908, p. 35), tal como Maria Rattazi (1997, p. 177 a 209), que redige a mesma informação na sua oitava e na nona carta sobre Portugal, na viragem do século XIX para o século XX, propõe distinguir e segmentar as categorias das salas de teatro em Lisboa segundo a tipologia de públicos e de espectáculos, assim como aprovisiona informações sobre os espaços onde se fazia teatro amador, como o *Aljube*, *Taborda*, *Floresta*, *Inglesinhos*, *Club Simões Carneiro*, *Anjos* ou *Therpsicore*, que «forneceram artistas para as principais casas de espectáculos» (SOUSA BASTOS, 1908, p. 48):

«*Real Teatro de São Carlos* para ópera lírica, *Teatro Dona Maria II*, o nosso teatro normal, *Teatro Dona Amélia*, com escolhida companhia portuguesa de comédia e onde se apresentam as notabilidades estrangeiras, *Teatro do Ginásio*, o nosso teatro de comédia ligeira, *Teatro da Trindade*, para ópera cómica, mágica e revista, *Teatro do Príncipe Real*, para o drama de paixões violentas, *Teatro da Avenida* para o mesmo género da *Trindade*, *Teatro da Rua dos Condes*, explora também o género alegre e peças de espectáculo, *Coliseu dos Recreios*, para companhias equestres, ginásticas, acrobáticas, líricas e de zarzuela».

Enfim, não havia maneira de os actores e companhias de teatro largarem a má imagem, sendo acompanhados pela falta de condições para a realização de espectáculos teatrais, realidade que Ramalho Ortigão denuncia numa das suas «farpas» de Junho de 1876, a contestar a delicada salubridade desses espaços e, na mesma linha pessimista e crítica da decadência portuguesa de fim de século XIX, assunto a que regressaremos posteriormente, indigna-se com a burguesia portuguesa, «uma classe que está por educar, que pelo lado intelectual e pelo lado moral se pode mesmo dizer que está por instituir, a arte não pode extrair dos actos da sua vida senão a pequena chicana de ambições medíocres ou o episódio de uma sentimentalidade sem fé e sem paixão» (ORTIGÃO, 2006, p. 413). Eça de Queiroz

(2001) acompanha-o em *Uma Campanha Alegre*, no capítulo *O Teatro em 1871*, texto em que critica asperamente o ambiente social e cultural da capital no mesmo período, e, mais especificamente, o panorama teatral, deprecando o reportório e tipologia de audiências nos distintos espaços lisboetas, assim como confronta as autoridades governamentais com a disparidade na atribuição de verbas para o funcionamento de algumas salas de espectáculo, em defesa de um teatro nacional.

Se já no primeiro número da revista *O Elenço*, de 1839, se defende a necessidade de aparecimento de uma revista literária devotada aos assuntos teatrais, está visto que é no teatro que esta estirpe de intelectuais investe grande parte das suas preocupações e disputas e, usando os termos de Teófilo Braga, esta arte foi para a liberdade burguesa o mesmo que as catedrais para a Idade Média (citado em LIMA DOS SANTOS, 1983, p. 53), pois era espaço de afirmação e reivindicação política, apesar da má formação dos actores constantemente aludida. Além de disputa estética e literária, de confrontação sobre a influência da cultura francesa no nosso país, era essencialmente uma altercação em torno de uma ideia política definida sobre as formas de governo do país que dividia as diferentes posições e opiniões, e é aqui que os intelectuais republicanos assumem uma posição de destaque, considerando a promoção da arte como projecto de expressão da nação.

Com Epifânio, director de cena do teatro Dona Maria II, surge em Portugal a figura do encenador, notando-se a preocupação em «estudar a feição própria de cada tipo, os gestos e as atitudes adequadas» (LIMA DOS SANTOS, 1983, p. 57), mas subsiste a impressão que, entre o segundo quartel do século XIX e os anos setenta deste mesmo século, o teatro é feito por actores pouco qualificados, bebe a influência do seu congénere francês, e é levado a cena por sociedades dramáticas amadoras, fazendo «comédias, dramas, comédias-dramas, operetas, cançonetas, monólogos, cenas cómicas para homem, cenas dramáticas e óperas cómicas ou revistas mágicas», aponta Lima dos Santos, citando o anúncio de uma editora. Francisco Rebello confirma, avisando que seria «ainda o legado romântico que eles exploravam, numa espécie de metamorfose apressada das teorias de Victor Hugo sobre a fusão contrastante do grotesco e do sublime, que combinava a observação dos costumes e a intenção moralizadora, próprias da comédia, com as situações patéticas e a expressão exaltada dos sentimentos, características do drama romântico» (REBELLO, 1978, p. 13). O tom coloquial perdurava, «o molde em que se vazava submetia-se ainda ao código estético do melodrama romântico da Regeneração, com o seu mecanismo artificial, a sua linguagem retórica, as suas personagens inteiriças, a inverosimilhança das suas situações» (REBELLO, 1978, p. 35), apesar de reivindicar uma «imperturbável análise explicativa dos factos».

Também Vieira (2010, p. 130), aludindo à *Companhia Rosas e Brazão*, constituída por três grandes actores do início do século XX, Eduardo Brazão e os irmãos João e Augusto Rosa, informa que esse consórcio esgotava sessões no *Teatro D. Amélia*, futuro *Teatro Dom Luiz*, com «graves tiradas que esmagam plateias, pronunciadas na maior das solenidades». Não podemos esquecer que as propostas teatrais de Garret mesclam a inspiração clássica com a cultura popular, numa fuga à estética classicista da Arcádia, apelam à emoção, incluindo no caldo final memórias antigas e sentimentos ocultos. À boa maneira romântica e bebendo as influências do século, os seus argumentos estilísticos passaram pela exaltação dos valores portugueses, seleccionando figuras e casos da história de Portugal e, indelutavelmente, depois do seu toque, o teatro e os actores passaram a ser melhor considerados, metamorfoseando-se no espectáculo preferido da burguesia. Mas esta nova vaga estética teve outros efeitos.

A formação de actores e a ortodoxia da acção

Observamos, numa primeira circunscrição interpretativa, a tensão entre os objectivos de prossecução do lucro por parte dos empresários teatrais e a sugerida escassez de público, o que despoleta a reivindicação de subsídios oficiais à arte encimada pela classe e a geração da ideia de «crise», a mordaz auscultação sobre a qualidade geral dos artistas, incapazes de mudar o estilo declamatório próprio que os vai acompanhar até à viragem do século, e uma tipologia de sociabilidades que abrange um volume de práticas sociais, de *habitus*, altamente simbolizadas e operadas por uma classe cujos consumos culturais são atravessados por preceitos de afirmação e exibição de um determinado capital social, aos quais podemos aceder através de textos, crónicas e um vasto número de publicações de alguns autores de então, como notamos atrás. A esta presença de actividade comercial e dinâmica formativa condenada ao insucesso⁶, mas que atribui a si própria um elogiado prestígio social, junta-se uma reconhecida ausência: em Portugal, os modelos sistematizados que visassem o pensamento sobre um paradigma de gestão prática do corpo em cena estavam um pouco crus ou eram praticamente inexistentes.

Há poucos dados que assegurem de forma clara que Portugal esteve na vanguarda do treino técnico, apesar de diligenciar pontualmente alguma aproximação a estes assuntos. Ao

⁶ Como explica Cláudia Figueiredo (2011, p. 121), as peças encenadas pelo Teatro Livre, alimentadas por uma matriz revolucionária, não agradaram à maioria do público burguês e citadino, mais acostumado aos dramas históricos e românticos e às operetas cómicas. A hegemonia da sensibilidade burguesa, manifesta na crítica e no público, determinou o fim de espectáculos que retratavam quem não os podia ver e o plano de democratização cultural, crítico da burguesia, falhara.

contrário, um pouco por todo o mundo, multiplicavam-se os exemplos: Perruci, director do Teatro de San Bartolomeo e autor de *Dell'Arte Representativa*, de 1699, constrói um «manancial de exemplos de tipos, *topoi*, diálogos, e linguagem específica e locuções dialécticas usadas para actuar os vários papéis a solo ou em conjunto» (BROWN, 1995, p. 133), assumindo a importância do improvisado para fazer personagens como *Pantalone*, *Gratiano*, *Zanni*, *Pedrolino*, *Francatrippa*, *Burattino*, entre muitos outros; em *Hamlet*, Shakespeare fornece algumas indicações aos actores, apesar de não nos ter legado nada escrito sobre encenação: «não serrar demasiado as mãos» e «adaptar a acção à palavra e a palavra à acção», ilustram com preciosidade as posturas que o actor deve assumir, assim como o é a importância de uma boa imitação da natureza e o seu carácter, fundamental para que exista credibilidade na cena⁷; Riccoboni em 1728, no marcante texto *Indicações à Arte de Representar*, e instado pelo regente real após a morte de Luís XIV a colocar um ponto final no artificialismo que grassava em França, após ser convidado a abrir novamente o *Comédie-Italienne* no Hotel de Bourgogne, foca a sua atenção na contracena, apontando necessário o reforço da disciplina pessoal. Esta passa pelo domínio das funções corporais colocadas na representação, tonificando a importância da construção da personagem: «Na arte de representação, a primeira das regras é supor que estás só no meio de mil pessoas e que o actor que fala contigo é o único que te vê, e apenas ele deve captar os teus verdadeiros pensamentos (...) sem os olhos a tua palavra está morta» (citado em BORIE, 1996, p. 144); Diderot, que viveu no mesmo século, considera a «entoação» como objecto de virtude para o actor, sendo necessário promover a sua uniformidade entre o grupo de artistas como forma de obtenção uma demarcação da cena face ao público, pronuncia prematuramente a quarta parede no momento em que aconselha os actores a imaginarem uma enorme película que os separaria da plateia, dividindo fenomenologicamente estas duas extensões com significados substancialmente distintos, mas reveladores de uma concepção de espectáculo e organização espacial muito elaborada, e

⁷ Estes preceitos surgem emoldurados numa atmosfera central sugere o aparecimento da noção de *personagem*, e esta decorre da demarcação da noção de pessoa e sua deslocação para fora do seu enquadramento funcional. Assim, os reis, que anteriormente representavam exclusivamente os papéis atribuídos ao rei, e cuja história do teatro é pródiga em exemplos, cedem o seu lugar a um actor que irá, ele próprio, «fazer de rei». Mas subsistia uma evidente impotência em diferenciar a *pessoa* da *personagem* na Inglaterra de meados do século XVII. Aí, recorreu-se directamente a uma prostituta, Nell Gwyn, que após largar as ruas, passou a ser actriz em peças de teatro que envolviam rapto e violação. Segundo Peter Thomson, falando do legado de Shakespeare, «como actor, ligou-se a duas obsessões renascentistas, tais como a mudança e a transformação, e a do mundo como um palco (...) ninguém representa a rainha melhor que Elizabeth I ou o herói com tamanha ostentação como Earl de Essex (...) O actor possui em simultâneo a imagem de enganador, porque o seu engano é visível, e de expositor do engano no mundo» (Thomson, 1995, p. 187). Ou seja, a ideia de *personation*, exige ao actor uma aproximação à inovadora noção de *personagem*, apesar das indicações contrárias sugeridas pelo texto, e imprime uma perspectiva realística à cena que a ideia de *tom* circunscreve. Nesse sentido, Corneille (1606 - 1684), ao questionar a importância do texto, dirige a sua atenção para a forma de agir em palco em convergência com um produto artístico capaz de satisfazer as necessidades racionais de uma audiência educada.

postula a compreensão da personagem⁸ com o fito de permitir a sua gradação expressiva, concentrando a atenção nos «tons», «posições» e «movimentos»; Tais eram as propostas dirigidas aos corpos artísticos. E em Portugal?

Em linhas anteriores propusemos a ideia que a atenção prestada a modelos sistematizados que visassem o pensamento sobre um paradigma de gestão prática do corpo em cena eram crus ou praticamente inexistentes porque ainda não tínhamos feito referência a nomes como Manuel de Figueiredo⁹, Correia Garção¹⁰ ou Luís António de Araújo¹¹, dos mais antigos na área e, à sua maneira, interessados num paradigma cénico de gestão corporal. Não podemos afirmar taxativamente que antes deles não existia um conjunto mínimo de regras práticas e sistematizadas dirigidas aos actores, pois até agora foi impossível localizar evidências que comprovem ou revelem o contrário; presumivelmente, subsistiriam fórmulas informais relacionadas com a aprendizagem prática, com uma historicidade mnemónica partilhada pelo corpo artístico ou proveniente de sociabilidades particulares que serviriam de guia à actuação e socialização somática. Mas dizer mais do que isto é pura conjectura, salvaguardando a convicção que estes autores postulam uma perspectiva inovadora para a edição do teatro em si, pautados pela infiltração em território nacional das sementes de um proto-romantismo e percebido no influxo exercido pelos mapas mentais franceses¹² e na autoridade dos autores gálicos difundidos durante o século XVIII por várias mãos, onde se

⁸ Contudo, a evolução resulta de um desempenho em palco, pois a ideia de compreensão da personagem, no seu sentido contemporâneo, não se aplica ao tempo de Diderot. O ganho resulta da intuição e atenção devotadas à «grande comédia do mundo», que representou no seu tempo a superação de um grande degrau. Quanto à associação entre actor e espectador, é resultado da perspectiva liberal que visa a aproximação ao indivíduo, como defendia Rousseau: «quanto mais reflecto sobre isto, e mais descubro que tudo o que se põe em representação no teatro não é aproximado de nós, mas afastado» (citado em BORIE, 1996, p. 189).

⁹ Manuel de Figueiredo nasceu e morreu em Lisboa, entre 1725 e 1801, foi Oficial Mor da Secretaria de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra. De ténpera burguesa, algo que perpassou nas peças onde ridiculariza a aristocracia e suas práticas, envolvendo-se num projecto de renovação moral da sociedade, publicou uma vasta obra lírica e teórica ligada à Arcádia Lusitana: escreveu vinte e quatro comédias e oito tragédias, pouco aceites pelo público devido às longas tiradas líricas, inconvenientes para a representação.

¹⁰ Correia Garção (1724-1772) nasceu e morreu em Lisboa. Pertenceu à Arcádia Lusitana, utilizando o pseudónimo de *Corydon Erimantheo*. Publicou um volume de poesia em 1778, *Obras Poéticas*, e escreveu duas comédias, o *Teatro Novo* e a *Assembleia ou Partida*, marcados pela necessidade de utilização de um modelo clássico e pela crítica ao tipo de teatro que se fazia na sua época.

¹¹ Luís António de Araújo foi um “explorador viajante” brasileiro, enviado pelo Marquês de Pombal para os domínios nacionais na procura de conhecimento, após ser recrutado na Universidade de Coimbra. Nasceu em Minas Gerais, cursou Direito e Matemática e especializou-se em Astronomia. Além da *História Crítica do Teatro*, publica, na sua função científica, a *Analyse, que da memória sobre as plantaçoens e criaçoens offerecida ao Governador Interino das Ilhas dos Açores*, de 1800, e a *Memoria Chronologica dos Tremores mais Notáveis e irrupções de fogo, acontecidos nas Ilhas dos Açores, com a relação dos tremores que houverão nesta Ilha Terceira Desde 24 de Junho de 1800, até 4 de Setembro immediato*, de 1801. A sua inclinação pedagógica deriva provavelmente do trabalho analítico e de “racionalização” efectuado nas Escolas Régias açorianas a mando do Marquês.

¹² Álvaro Machado (1983, p. 23) defende que desde a nacionalidade que os mapas mentais se implantaram em Portugal, prosseguindo pela Idade Média e fixando-se decisivamente depois da expulsão do governo dos Filipes. No entanto, esta influência é «ambivalente» e «manifesta-se uma repulsa do afrancesamento, uma necessidade de regresso às fontes do lirismo tradicional português», facto que indicia um advento pré-romântico.

inclui a da Arcádia Lusitana, contígua à instauração dos modelos poéticos neo-clássicos dominados pelo racionalismo iluminista que visavam a «renacionalização do teatro», fenómeno a que não foi estranha a intervenção do Marquês de Pombal (CRUZ, 2003; MARTINS, 1982); além disso, uma cultura urbana ligada ao teatro desabrocha com a edificação de salas de espectáculos e o surgimento de um corpo de actores e cantores, profissionais ou amadores, nutridores das necessidades de diversão dos distintos grupos sociais e a que correspondia «um quotidiano diverso, actividades e recursos económicos variados, (...) cultura e instrução distintas» (VEIGA, 2003, p. 177) atados a «um fenómeno novo, o do surgimento de um padrão de sociabilidade que se inscreve nos processos de privatização e de separação das culturas popular e de elite ocorridos nas sociedades europeias entre os séculos XVI e XVIII» (LOUSADA, 1998, p. 129). Mas, o que os transporta a este inventário de apreciações? Seguramente, a observação dos grupos de teatro coetâneos e seus actores, a presença e frequência dos espectáculos, a avaliação do rendimento individual e colectivo, a informação bibliográfica de suporte à análise, a abertura universalista à mudança, a sedimentação de uma classe específica e a produção da legitimidade do gosto. Vejamos cada um deles e notemos as proposições dirigidas aos actores.

Na sua *História Crítica do Teatro*, datada de 1779, Araújo sugere que o actor se deve «despir de alguma fonte do seu natural para não mostrar a personagem que vai representar» (ARAÚJO, 1779, p. 56), alimentando o impreterível objectivo da criação de «ilusão» e «verosimilhança», ponto de vista que nos conduz à convicção que, em algum momento, deve ter contactado com o texto de Riccoboni assinalado atrás, pois, além de o citar, censura a indolência com que alguns artistas se encontram em cena, instruindo-os para a necessidade de «concorrer para aumentar a força da expressão daquele que fala» (ARAÚJO, 1779, p. 59), numa clara declaração à atenção que deve ser colocada na contracena e no jogo dramático, assim como os encoraja a exercitar os «trejeitos da ilusão» (ARAÚJO, 1779, p. 67) para que «a emoção não passe por desmaio e a admiração por horror». A importância do autor italiano neste complexo aflorado surge com maior proeminência no capítulo VIII, intitulado «Dos caracteres e dos costumes trágicos».

Aqui divisamos uma noção prematura de «personagem», originalidade para o ambiente artístico de então e designação moderna referente à individualização de um papel ou prestação jogada em palco por um actor, apesar de este conceito estar vinculado à «personagem literária» então em voga, descrita no texto da peça e que deveria ser correctamente desempenhada, exibindo todas as capacidades declamatórias, como se a peça subitamente se animasse e saltasse fora do papel para um público que usava o teatro para

substituir a leitura. Alternativamente, Araújo classifica-a como «carácter», dizendo ser «o modo de sentir, de falar, e de obrar próprio a cada personagem» (ARAÚJO, 1779, p. 113), sendo que os cambiantes da sua acção em cena decorrem, imperiosamente, do estudo aturado das características gerais observadas pelo autor dos textos dramáticos em contexto real e circunscritas ao país de origem, isto é, de cariz etnológico e estereotipado, podendo ser «cerimonioso», «frio», «um pouco duro», «pensativo», «soberbo», «galante», entre outros, tanto como da teia dramática urdida em torno da contracena: é necessário «designar separadamente os caracteres e opô-los um ao outro, para segurar o efeito que aqueles podem produzir» (ARAÚJO, 1779, p. 129), propondo, inclusivamente, um esquema onde se observe de forma sistematizada o curso da peça, as relações entre personagens e suas paixões. Neste caso, a prevalência do texto sobre a interpretação dita a regra e predomina face à construção do «carácter». Quanto a Correia Garção, na sua *Primeira Dissertação sobre o carácter da Tragédia*, recitada na conferência da Arcádia Lusitana no dia 26 de Agosto de 1757, defende que «na tragédia se não devia ensanguentar o teatro, isto é, que as feridas, os tormentos e as mortes, que são inseparáveis do carácter deste poema, se não deviam expor à vista dos espectadores, mas sim fiá-las de uma facunda narração», o que comprova a primazia da palavra sobre a acção, mas não abole a importância desta última: «No teatro não só escuto o que se diz, mas vejo o que se faz», convertendo-se o espectáculo uma forma de educação estética e moral. Destacando a tragédia na conferência da Arcádia Lusitana no dia 30 de Setembro de 1757, a segunda parte da proferida um mês antes no mesmo ano, Garção defende que «a tragédia move em nós o terror e a compaixão, expondo-nos no teatro as desgraças dos nossos semelhantes, desgraças que mereceram por culpas involuntárias. Assim nos familiariza com estes infortúnios, assim nos ensina não temê-los ou tolerá-los com paciência e com constância». Mas há mais, presente na peça de teatro que assina com o título de *Teatro Novo*, datado de 1766.

Nele se narra a vida de Aprígio Fafes, desiludido com o seu emprego e focado no granjeio monetário por via da comercialização de espectáculos e casamento das suas duas filhas, Aldonsa e Branca, que decide montar um grupo de teatro, recorrendo ao financiamento de amigos. Ao longo do texto observamos um agrupado de assuntos congruentes com as inquietações da época, mais especificamente na arena do teatro, que reunimos em três assuntos: a preocupação com o movimento dos actores em cena, a promoção dos objectivos culturais protagonizados pela divulgação da arte teatral e as propostas para o levantamento de um teatro novo, sintonizado não apenas com a técnica, mas juntamente com o lucro. Comentando o ambiente teatral de então, Correia Garção usa

a voz das personagens para propor novas directrizes, postulando a exploração do movimento como suplemento da palavra, o aproveitamento da língua portuguesa em exercícios dramáticos que parecem ser estranhos ao gosto português, como é o caso da ópera.

Inigo - Pois se devo falar, digo, senhores que o teatro sem dança pouco vale muito menos sem música. (...)

Jofre Gavino - Em tal não reparei, eu sou sincero digo o que entendo e cuido qu'ó teatro sem música e sem dança nada vale, há cousa mais formosa que a ligeira calada pantomima, cujos gestos, sem auxílio das vozes, representam recônditas paixões, mudos suspiros que entende o coração, ouvem os olhos? Que melhor espectáculo que os leves grandes saltos mortais? Que ver nos ares bater cos calcanhares oito vezes torcer o corpo e revirar os braços? Mas nunca votarei em que façamos ópera em português toda cantada, para tanto não é a língua nossa, algumas árias, duos, recitados se podem tolerar; o mais em prosa, para o teatro nós não temos verso.

Quanto a Manuel de Figueiredo, sulcou o mesmo trilho comprometido com a educação e renovação teatral, equiparando-se à grande parte dos seus parceiros de pleito num aglomerado de tópicos: apresentou «uma dramaturgia sem expressão cénica» (BARATA, 1993, p. 314), manifestou as agonias setecentistas de uma camada social burguesa que progressivamente foi adquirindo protagonismo na esfera cultural e reivindicava para si a posição de vanguarda no combate às formas de teatro observadas e, no seu caso concreto, tenta conceber um sistema que, nas palavras de Oliveira Barata, possui contornos «estético-pedagógicos» (BARATA, 1993, p. 318) e destapa uma vasta argumentação relativa à tipologia de fins e de meios técnicos empregues na arte com o objectivo de promover a mimética e a verosimilhança em cena. A história revela-nos que sucedeu o contrário e Maria Luísa Malato Borralho (2010) documenta-o: a peça *Perigos da Educação* foi retirada de cartaz e o público saiu à rua escarnecendo da inverosimilhança dos quadros. Por fim, não devemos omitir que ao desejo de corrigir o deteriorado gosto social preside um quadro mental burguês que se move no tecido social como superestrutura impositiva de práticas. Ou seja, Figueiredo não avança com propostas práticas para o teatro feito nas tábuas, mas empenha-se na formulação de conteúdos, fiel ao espírito do tempo em que viveu e foi socializado.

Num período posterior a Araújo, captamos, amiudadamente, as mesmas indicações esparsas sobre a avaliação e explicação do trabalho de actor, com toda a sua carga de subjectividade analítica da prestação em palco, que se reproduz em variados sentidos e opiniões, um naipe de proposições operadas por agentes com alguma ligação à área, que insinuam trilhos no campo da interpretação individual em cena e, simultaneamente, visam analisar, creditar e diferenciar os distintos talhes de fazer teatro. Augusto Garraio publica em 1892 o *Manual do Curioso Dramático: Guia Prático da Arte de Representar* e, em 1911, o *Manual do Amador Dramático*. Já o *Manual do Ensaiador Dramático*, de Augusto de Mello,

conhece a luz do dia em 1912. Em simultâneo, as revistas e jornais de classe realizam o mesmo trabalho crítico, mas, tal como Araújo, Figueiredo e Garção, são evasivos quanto à pronunciação objectiva da técnica: não a sistematizam. Desta feita, para compreender as formas sociais, é necessário traçar uma história das mentalidades e diagnosticar as sociabilidades coevas que as justificam, assumindo o papel preponderante da burguesia e a influência capital exercida por Almeida Garret neste campo durante o século XIX, era das revoluções liberais e activa transformação social em Portugal. Como tivemos ocasião de comprovar, esta é uma questão que remonta a séculos passados e está presente nas querelas travadas ao longo dos tempos, como testemunharemos resumidamente de seguida, neste exercício que pretende discutir as distintas perspectivas de olhar para o teatro.

Em busca de uma pragmática teatral: a vigilância social

Em 1904 Romualdo de Figueiredo edita um livro com dedicatória à actriz Lucinda Simões, pedindo-lhe as palavras emprestadas para propor caminhos de interpretação ao actor: deve entregar-se à sua personagem, «sentindo o seu sentir, rindo com vontade de rir, violento nas suas violências, chorando lágrimas verdadeiras, absorvendo-se, enfim, por completo na personagem apresentada» (FIGUEIREDO, 1904, p. 17), revelando que este deve ser preparado para a acção dramática «recorrendo-se à música, à dança, à ginástica, à esgrima e sobretudo não os obrigar a repetir papéis que são ensinados por modelos passados e que nunca podem servir aos que vêm de futuro» (FIGUEIREDO, 1904, p. 17). Ao teatro e actores «modernos» cabe a tarefa social de «redimir pela arte e vencer pela educação» (FIGUEIREDO, 1904, p. 23), citando a máxima de Manuel de Macedo: «a ignorância dos povos tem sido sempre guiada pela ignorância dos artistas» (FIGUEIREDO, 1904, p. 27).

Já Sousa Bastos (1908, p. 97) reforça o ditame da «naturalidade», uma das principais qualidades do actor, exortando para que este se mova em cena «sem afectação nem embaraço», agindo «como se estivesse em sua casa. Deve falar naturalmente, vestir com elegância, andar, gesticular e rir sem constrangimento, e sem que mostre qualquer embaraço. Estas qualidades, tão difíceis de adquirir, só se conseguem com a prática». Além disso, a sua «physionomia» revela ser «o mais importante dos agentes da expressão: os olhos, a fronte, as narinas, os lábios e os músculos faciais. (...) O bom artista acompanha sempre a palavra e os sentimentos com a justa expressão fisionómica» (BASTOS, 1908, p. 113), juntamente com a pronúncia decente, «a maneira de articular, de emitir os sons das letras, sílabas e palavras» são das melhores qualidades do actor, pois «quem não consegue perder a pronúncia viciada

de algumas províncias e ilhas, ou uma voz ciciosa, ou ainda o carregar nos *m*, deve renunciar à carreira de actor, pois nunca poderá ser um artista aceitável» (BASTOS, 1908, p. 117). Prioritário é «recitar à vontade, naturalmente, sem esforço, sem precipitação e sem arrastar, (...) uma das qualidades práticas mais preciosas que o actor pode adquirir. Articular bem, fazer-se ouvir distintamente e com clara compreensão é o ponto de partida de todo o talento cénico» (BASTOS, 1908, p. 124). Por sua vez, e reportando-se às *Revistas do Ano*, escritas por «indivíduos estranhos ao mister de fazer arte» (ALMEIDA, 1925, p. 68) ou «jograis subalternos das letras» (ALMEIDA, 1925, p. 70), Fialho de Almeida notava-lhe, em 1896, um conjunto de carestias dramáticas, o uso de linguagem obscena e a ausência de conclusão filosófica, congruente com a proveniência modesta dos autores, sua limitação literária e miséria cultural, para não avançar com mais exemplos da profusa adjectivação empregue pelo autor. O público também recebia os mesmos impropérios, formado por «viscondessas e baronesas (...) cavalheiros do *sportismo*, maganas da Rua Larga (...) ‘tudo quanto em Lisboa tem um nome’, dizia o elegante *Correio da Manhã*, cambrando o sapato de verniz, de tacão torto» (ALMEIDA, p. 88), produto das migrações internas e da expansão demográfica do maior centro urbano português que, além de misturar proveniências variadas, impôs alguma heterogeneidade classista. O teatro de revista merece analogamente a visita de Isabel Nunes Vidal, recorrendo às declarações de críticos teatrais que censuravam a manutenção dos «velhos hábitos»: «os textos repetiam formas de diálogo, personagens tipo e o recurso a *slogans* que tinham eficácia entre o público (...) havia um reportório de recurso de caricaturas, motivos e trocadilhos que era usada como material de composição e que melhor se adaptava à recepção numa sociedade onde o conservadorismo era total» (VIDAL, 2009, p. 75). Este assunto da formação profissional prestava-se a prolongadas argumentações que também ecoavam nas revistas dirigidas à classe. Vejamos alguns exemplos.

No nº 48 do jornal *O Casmurro*¹³, de 1907, fala-se da má adaptação de uma peça, que não atendeu ao «conhecimento rigoroso da chorographia desse lugar, das condições de vida e caracteres da sua população e tantos outros acessórios que nos conduzem o mais possível à realidade»; no nº3 de *O Elenco*, de 1839, surge uma crítica a um actor de ópera - considera o jornalista que «a mímica e o jogo fisionómico são fortes e naturais»; o nº 3 da revista *O Grande Elias*, de 1903, em apreciação ao actor João Rosa, defende que para se ser actor de verdade é necessário «uma subtileza de análise, uma observação melindrosa, uma preparação

¹³ No jornal *O Casmurro* nº 43, de 1906, surge um texto maravilhoso sobre o hipotético actor Upe Nico, uma velada crítica a alguns actores do meio. A revista costumava elogiar muitos deles nas suas páginas, mas o tom satírico impera aqui.

científica e literária a que raros alcançam», e no nº 4 da mesma revista, exalta-se a capacidade para a representação. Diz o jornalista que ela «é de uma inteligência tão viva, tão assimiladora e clara, que o ensaiador é para ela uma entidade quase inútil, tal a compreensão imediata e nítida da personagem que lhe distribuem e que ela subitamente apreende em todas as suas fases, em todos os seus aspectos, nas modalidades e cambiantes da sua linha teatral.»; já no nº 3 do *Jornal do Conservatório*, de 1839, consideram-se os requisitos essenciais para desempenhar a função de actor: «inteligência, pureza e força no órgão da voz, graça e beleza no corpo; porém, mau grado a reunião de tão relevantes partes, o estudo, a observação e o trabalho, farão somente que a perfeição se atinja». A observação considera três partes fundamentais do corpo do actor: a voz, que deve ser «sonora, extensa e flexível», o olhar, que deve mostrar-se em cena «em contínuo e apropriado movimento» e a audição.

Na mesma linha apreciativa, Sousa Bastos fala jocosamente dos «actores de feira» que, nos teatrinhos das Amoreiras, Belém e Campo Grande, após se perder o hábito de fazer teatro de marionetas, «representavam por forma que o público estava constantemente dialogando para o palco, numa troça e numa gargalhada permanente» (BASTOS, 1908, p. 12); por sua vez, Fialho de Almeida, no ano de 1906, defende a necessidade de desenvolver a literatura dramática e aperfeiçoar as noções de «representação» ou «encenação», estabelecer um «tipo de dicção» rectificador das adulterações regionais e criar uma escola que sirva para a formação de um corpo profissional, procurando, por outro lado, fomentar a exibição de peças de autores portugueses. Apreciador do trabalho de Camilo Castelo Branco, cujas obras são «maravilhas de potência dramática (...) quanto é certo que se passam em geral com indivíduos de medíocre estatura social, com brasileiros, comerciantes, morgados, etc., que a certa altura dos seus livros adquirem grandeza de heróis» (ALMEIDA, 1925, p. 10), de César de Lacerda e de Marcelino Mesquita, dá-nos ricas informações sobre os actores de então, antagonistas no seio do seu grupo profissional, vaidosos e mal preparados por não obedecerem a um «mestre ensaiador» e procurarem papéis onde «possam brilhar», sem apuro de «tom». A exemplo disto, o actor José Carlos Santos (1887, p. XVIII) assevera que o seu treino inicial foi informal e clarifica que à inclinação de infância, propalado lugar-comum entre os artistas, adicionou a aprendizagem com colegas nacionais e estrangeiros e tal leccionação lhe permitiu formar os neófitos.

A sua trajectória artística inicia-se pela mão de Francisco Gomes de Amorim que, observando o talento do seu pupilo carinhosamente cognominado de *Pitorra*, lhe atribui o papel de Marino no drama *Ghigi*, estreado a 31 de Maio de 1851, sem que previamente tivesse passado pelas mãos do mestre Epifânio e privado com Almeida Garrett, vaticinando,

antetempo, que «havia de fazer barba ao mestre». Importa notar que os ensaios decorriam muitas vezes com ensaiador ausente ou concedendo alguma liberdade aos actores consagrados, mas Santos era obrigado a emendar falas e a examinar sucessivamente a sua interpretação considerando o lado da plateia de forma a ver «que efeito produz este acto; depois vem-me dizer se vou bem e se gostaste» (SANTOS, 1887, p. XXI). Em publicação que trata destes assuntos, mas que vê a luz do dia uns anos antes de a de Romualdo de Figueiredo, o actor José Carlos Santos aproveita o embalo da larvar concepção de construção da personagem¹⁴, da necessidade do actor psicologizar os sentimentos para a acção dramática ser credível e da crescente importância do ensaio e estudo da peça de teatro, para elogiar o desempenho de Edwin Booth em *Cardeal de Richelieu*, que «desde a primeira à última cena não há o mais pequeno gesto que não tenha sido estudado» (SANTOS, 1885, p. XIX), prossequindo os seus encómios a Epifânio e ao actor Rosa, mestre dos artistas de então e armador de subtis tonalidades nas suas caracterizações, mesmo contra a vontade do corpo artístico.

Santos vai, todavia, mais longe, notando o irrealismo de muitas personagens para ditar trilhos na arte da «declamação», que eclode nas suas palavras com a nova designação de «arte de representar»: indigna-se sucessivamente com uma actriz que, acabada de acordar, surge em cena carregada de brilhantes, com alguém que usa sapatos de cetim para passear na lama e com uma criada que entra em palco com os dedos repletos de anéis de brilhante, circunstâncias que merecem a maior censura e sugerem o avizinhamento do naturalismo e realismo em Portugal; no aspecto da declamação, sugere, em conjunto com Luiz da Costa Pereira, seu colega na Escola do Real Conservatório de Lisboa, que a «declamação moderna» se encontra sujeita a «determinadas regras de voz, acção e gesto» (SANTOS, 1887, p. 84) e que, regra geral, é necessário que «o corpo se conserve ordinariamente direito, e que os seus movimentos sejam dignos e compostos, e quanto mais violentos mais raros e, segundo, que o gesto seja natural, sem afectação nem grosseria, que esteja em perfeita harmonia com os pensamentos» (SANTOS, 1887, p. 84) para obter uma boa prestação em palco. Em

¹⁴ Observa-se que o que se apreciava na altura era a expressão total e sem artifícios, a exploração dos sentimentos e sua manifestação sem censura, a naturalidade em si e como se apresenta em situações quotidianas que são imitadas no palco. A interpretação era um assunto meramente pessoal e mantém-se assim até ao aparecimento da companhia do Duque de Meiningen, inovadora nestes aspectos, e que viria a exercer influência decisiva em Konstantin Stanislavsky que os visitou e pôde aperceber-se dos seus métodos. Mas mais que isso, é agora que se forma nas cabeças de actores e conjunto de actividades ligadas ao teatro a ideia que se devem maximizar as capacidades expressivas, ainda que sem uma metodologia de ensino que apenas chegará mais tardiamente com Stanislavsky e promulgará a acção física como vector fundamental da cena e a atenção aos processos corporais (GROTOWSKY, 1968, p. 16). Stanislavsky foi contestatário das formas de fazer teatro do seu tempo porque, além de todas as transformações vanguardistas nas temáticas, subsistia a interpretação declamatória à moda antiga.

alternativa à liberdade desregrada, são indicados inúmeros tipos de declamação e seus princípios gerais, formas de respiração e divisões silábicas, posturas corporais pormenorizadas, repartindo a sua atenção pelos diversos órgãos expressivos, pelo que uma boa composição emana do domínio profundo do trecho em questão, do conhecimento do «carácter e circunstâncias em que se supõe achar a pessoa que se intenta representar» (SANTOS, 1887, p. 91). Assim, entre muitos exemplos, «o que se refere à velhice (...) assume em geral o carácter de recolhimento» (SANTOS, 1887, p. 86). Guiomar Cortesão, em crónica assinada no livro a que nos estamos a reportar, exalta a sua prestação em palco pela «perfeita humanização do difícilíssimo personagem de Sir Cobridge, estudado nas suas mais íntimas comoções (...) o mesmo gesto elegante e nobre, os mesmos processos indicativos de um raro e brilhante temperamento artístico, a mesma voz rica de modulações, que percorre com pasmosa facilidade os mais opostos e variados sons» (SANTOS, 1887, p. 129).

José Carlos Santos, mais uma vez, não está desacompanhado nas apreciações, pois os jornais e revistas da especialidade, fazem eco da sistematização do treino: o nº5 de *O Grande Elias*, de 1903, informa que em Espanha o treino do actor se fazia em dois anos, no chamado *Curso de Declamação*. No primeiro ano as disciplinas eram *Resenha Histórica do Teatro e da Declamação até à Época do Renascimento*, *Poesia e Literatura Dramática* e *Declamação Prática*; no segundo, *Indumentária* e *Declamação Prática*; já no nº6 da mesma publicação, fica-se a saber que os indivíduos que procuraram estabelecer um programa sistematizado de treino, não o possuíram previamente. Em suma, reagindo ao observado, a pressão social sobre os actores e seu meio, o comentário crítico das práticas, a importância da literatura na arte dramática, exigiram o aparecimento de um sistema pragmático de acção no palco.

Mas não eram apenas as companhias de segunda e terceira ordem que careciam de direcção artística e da presença de encenador. O teatro Dona Maria II enfermava do mesmo problema decorrente da manifesta desconsideração da sua figura, provocando um «charivari» em cena, porque cada um dos actores pretendia ser ouvido, declamando «à boca de cena por forma a exceder os colegas em violências de esgares» (SANTOS, 1887, p. 12), e uma débil percepção na plateia do curso da narrativa. Resistindo às transformações naturalistas que se experimentavam fora de Portugal, e que Fialho de Almeida segue no coro de lamentos sobre a recusa em seguir os preceitos de Antoine, a metodologia de levantamento de uma peça não era a mais adequada para aqueles que reivindicavam esta aproximação. No campo da cenografia, o cenógrafo acompanhava as limitações expressas e pintava indiferenciadamente, sem relação com a temática. Informa Isabel Nunes Vidal (2009, p. 68), citando Mário Duarte e Julião Quintinha, mas reportando-se a um período posterior, que «em 1933 (...) os

intérpretes, na maioria das vezes, sem regra, sem estudo, com poucos dias de ensaio, muitas vezes com o desconhecimento da obra inteira, tinham apenas consigo as secções da peça onde desempenhavam o seu papel» e que «os espectáculos eram ensaiados à pressa e (...) as peças não (eram) lidas às companhias; os pouquíssimos mestres de cena (desconheciam) os mais recentes processos técnicos dos modernos realizadores europeus; e as palavras «arte teatral», foram substituídas por «negócio teatral», embora as sucessivas e vertiginosas mudanças de cartaz revelem péssimos negociantes de teatro». A mesma autora também nos fornece relevantes informações sobre a forma escolhida pelos actores para criar as suas personagens, notando-se que em menos de trinta anos muito poucas coisas se alteraram. E as críticas ainda não findam.

No início do século XX, afirma Fialho de Almeida, o *Conservatório Nacional* instruíra actores «mediócre», talvez porque «os dois professores de declamação encarregados de ensinar a mocidade a bem pronunciar português eram ambos gagos» (ALMEIDA, 1925, p. 14) e, tal como no *Teatro Dona Maria*, onde «se aveludavam as sílabas, molhavam os LL's, pronunciavam-se os RR's à francesa, fazia-se boquinha aos ditongos» (ALMEIDA, 1925, p. 16), a corporação de instrutores estava desligada da realidade. Já Maria Aparecida Ribeiro informa que «os actores só representavam de frente, diziam textos em verso e arrancavam palmas com «rodriguinhos». No enlevo das plateias, vinham em auxílio as roupas luxuosas e os textos com palavras bonitas, frases grandiloquentes, exclamações e histórias tristes de moças pobres que amavam muito homens ricos, cujos pais não queriam casamento, pela diferença de classes. Os cenários, pintados, não tinham relevo; como nos romances, o principal era a acção» (RIBEIRO, 2001, p. 310). Contudo, os actores que haviam de substituir estes últimos chegavam do povo e de grupos teatrais de segundo e terceiro planos, não possuíam a formação requerida, falavam naturalmente e, tomando o *Teatro Nacional*, passaram a exagerar na sua fala popular «à lisboeta», convocando diversos erros gramaticais e assumindo a gestão na triagem de reportório dramático.

Notando uma «crise no sector», Fialho de Almeida defende a necessidade de criar um corpo gestor que assumisse a responsabilidade de escolher obras dramáticas de distinção e de um encenador que fosse respeitado e acatado nas suas decisões. A que crise se referia? Sousa Bastos (1908, p. 103) informa que no espaço de trinta anos os salários subiram de entre seis mil a sete mil réis mensais para entre quinze mil a duzentos mil réis mensais e que muitos actores, impossibilitados de auferir um grande salário por causa das limitações monetárias das companhias com quem trabalhavam esporadicamente, recebiam uma percentagem da receita bruta pelo trabalho que faziam (BASTOS, 1908, p. 112). Quanto às

companhias, empregavam 400 a 120 trabalhadores que faziam parte do «pessoal», divididos pelo corpo artístico e corpo técnico. Mas a presumida «crise do teatro» estender-se-ia a todo o país? Andrade (1993), examinando um conjunto de documentos reportados à viragem do século XIX para o século XX, contraria esta tese, relativizando o aspecto que a arte dramática, a recreação e a ocupação dos tempos livres tomariam longe da capital, em Torre de Moncorvo, em Trás-os-Montes.

Entre 1890 e 1905 esta vila transmontana ostentava um dinamismo cultural notável. Com jornais, sociedades musicais, tunas, teatro e disputas partidárias, a comunidade fervilhava de agitação. No *Colégio de Santo António*, mais propriamente no *Salão Dona Amélia*, eram celebradas «récitas teatrais» para as famílias dos alunos; em 1891, o *Club Moncorvense* possuía também um grupo de teatro que, sob a regência de José Miguel Peixoto, se fundiu com a tuna *Estudantina Luz e Esperança* e com a *Filarmonia Moncorvense*, tomando o nome de *Sociedade Dramática-Musical Conselheiro Alexandre da Fonseca*, apenas em 1905. No que se refere aos espectáculos ao vivo, até 1890 a antiga igreja do convento de São Francisco era o local privilegiado da vila, ainda que se saiba que eram montados palanques numa praça moncorvense para a realização de divertimentos como o teatro, a «Dança das Fitas», a «Dança dos Pretos», as «Pastorelas», os «Reis Falados» ou o «Drama da Donzela Perdida», em Adeganha, entre as quais se diz subsistirem registos fotográficos. Posteriormente, propôs-se a construção de uma nova sala de teatro, no Largo da Eirinha, que não chegou a realizar-se. Mas, com a ajuda pecuniária de Adriano Gallo, emigrante no Brasil, e do comerciante local José Augusto Lopes da Fonseca, foi instalado no edifício camarário sito no Largo do Castelo e inaugurado a 26 de Fevereiro de 1905, representando-se o drama *José de Aguiar* e, «devido ao adiantado da hora (2 da manhã)», não foi possível mostrar ao público a «paródia» intitulada *Terrível*.

Observando ainda as notícias da imprensa moncorvense, comunica-se a representação de três espectáculos por semana, levados a cena pelos amadores do *Club Moncorvense* e pela companhia de *Angel Perron*, descobre-se que passaram pela vila a *Companhia Russa de Cavalleiro Giordano*, a 26 de Junho de 1892 com a famosa «decapitação de uma pessoa viva», o *Imitador Vargas*, a *Troupe do Trindade*, os *Dragões de Chaves*, a *Troupe Dramática e de Ópera Cómica de B. Machado*, o *Grupo Dramático Infantil Portuense* e o *Ilusionista Italiano Dr. Artur* que «mudou as horas nos relógios de todos os espectadores» (ANDRADE, 1993, p. 175). Além destes, noticia-se a presença da *Troupe Equestre Trina* e uma «companhia equestre-acrobática-funambulesca». Diz Andrade, citando os jornais da época, que «traziam ursos e as principais

famílias de Moncorvo fizeram-se retratar com os bichos em poses acrobáticas» (ANDRADE, 1993, p. 175).

Supostamente, estamos a referir-nos a colectivos amadores ou semiprofissionais, populares e espontâneos, que subsistem devido ao envolvimento de alguns actores sociais, da sazonalidade das festas do calendário religioso e profano, dos compromissos que sedimentam os grupos, suas exibições e digressões efectuadas pelo país, usando a rede ferroviária: a estação do Pocinho, situada nas proximidades, está activa desde 1887 e o maior volume dos espectáculos reporta-se ao período posterior à sua inauguração. Mas é indesmentível, observando o extenso rol de diatribes que mencionámos em páginas transpostas, que a burguesia portuguesa, comprometida com a promoção da arte, ultrapassou o século num clima de tensão, litígio, apreciação e depuração contínuos, patente, por exemplo, nas disputas articuladas entre os interesses comerciais e a creditação dos seus efectivos, e daqui advém a recorrente ponderação da «crise» no teatro. Charle trata o mesmo assunto, reportando-se ao centro da Europa, onde parece existir uma maior força na determinação de uma classe. No século XIX verifica-se uma mudança estatutária na imagem e ofício de actor, motivada pela diferenciação profissional dentro da classe e pelas conquistas sociais alcançadas no âmbito da precoce regulamentação do trabalho artístico, o que diligenciou um aumento do efectivo deste género de ocupações. Charle mostra que na Alemanha o número de actores «cresceu (...) 294 % entre 1878 e 1911 (e) em França 54,5 % entre 1878 e 1901» (CHARLE, 2007, p. 73). Esta subida foi acompanhada pela diversificação da actividade artística, ilustrada na promoção cada vez maior da pluralidade de géneros e utilização sortida dos espaços de exibição, e pela reprodução social da classe, transfigurando-se a partir de um assunto de natureza eminentemente familiar e urbano numa questão onde a taxa de hereditariedade directa encolheu com o passar do tempo: as parentelas e as cidades deixam de aprovisionar o grosso do efectivo, apresentando-se as camadas populares e a pequena burguesia como novo orto de recrutamento, realidade que, a longo prazo, explicará a gradual heterogeneidade na origem dos actores. Em paralelo, e motivado pela crescente intromissão de indivíduos provenientes de estratos da burguesia, que trataram de habilitar positivamente o ofício de actor, desfazendo-o gradualmente do estigma de menoridade, desqualificação e rotulagem depreciativa a que foi votado durante séculos, escorou-se um novo sistema simbólico pelo recurso a estes agentes sociais em ascensão social que se olham entre si e auto-interpretam como vanguarda e modelo, revendo os paradigmas basilares da arte. O primeiro efeito fez-se surgir na temática, público receptor e actores para as peças de teatro: «Esta ascensão da classe média (...) acompanha as tendências de

aburguesamento dos papéis propostos, a composição do público destes dramas e comédias sociais (...) e um estilo mais realista de interpretação nas peças mais populares. Com a promoção do realismo (...) a proximidade entre os futuros actores e actrizes e as características sociais das personagens que vão encarnar facilita a credibilidade de seu jogo e satisfaz o efeito de espelho que alguma burguesia busca nas salas mais oportunas» (CHARLE, 2007, p. 84); para que a diferenciação fosse mais efectiva, ditou-se o ensino profissional como elemento central de iniciação à arte e domesticação primária do talento, de purificação dos neófitos, de creditação da profissão e das instituições de ensino, segundo efeito que teve o condão de aumentar o nível escolar e instituir a concorrência entre actores e sua selecção social. Tendencialmente, enuncia Charle, «os actores e actrizes presentes nas formações mais institucionais (seja em escolas teatrais ou em outros cursos) são provenientes das maiores cidades, incluindo as capitais, e pertencem a famílias que não foram obrigadas a colocar as suas crianças a trabalhar precocemente. Por outro lado, os homens ou mulheres de origem provinciana fazem, em geral, a formação em contexto de trabalho ou entram no teatro depois de uma primeira experiência remunerada» (CHARLE, 2007, p. 89). Além disso, o grau de proximidade com o mercado teatral, a liberdade de circulação de grupos de teatro e obras de teatro ou o prestígio da sua formação ou qualificação, são outros elementos a tomar em conta, capazes de outorgar validade carismática ao agente social e apetrechá-lo com as habilidades necessárias para desenvolver as estratégias de sobrevivência num mercado onde se confrontavam a iniciativa pública com a privada, a sazonalidade laboral com o trabalho assegurado, a actuação em peças e companhias de prestígio ou a defesa de textos de menor valia literária em grupos de teatro mais frouxos, entre outros assuntos. Tal como em Portugal, a burguesia mantém-se como pano de fundo, impondo a legitimidade das suas opiniões às outras classes e grupos sociais, classificando o canónico e perseguindo o divergente, timbrando a autêntica ocupação dos tempos livres e seus espaços de lazer, dividindo uma cultura popular da cultura oficial, com seus espaços, percursos e carreiras, pugnando sempre pela diferenciação. O argumento da «crise» ostenta duas faces: a comercial, fundamentada na obrigatória capitalização das companhias de teatro mediante solicitação de ajuda financeira ao Estado, a regulamentação da arte e o fraccionamento entre actividades profissionais e amadoras, forma de segmentar a exploração lucrativa da não lucrativa, e a artística, engatada à primeira, na medida em que usa o argumento da profissionalização do corpo artístico para exigir dinheiro pela troca comercial de serviços artísticos, respeito pela formação profissional e constituição de um corpo profissional legitimado por práticas institucionais de creditação. Situemo-nos agora aos primeiros anos do século XX para fazer uma curta súmula da génese

do fascismo, e relacionemo-la com os movimentos e propostas no campo das artes. Posteriormente, iremos recuperar o assunto do surgimento do campo do lazer, seus espaços e sociabilidades.

A ascensão do Fascismo em Portugal

A ascensão do fascismo em Portugal transportou consigo um conjunto de críticas que se estendem do campo político a muitos outros: como se nota, interessa-nos o artístico. Se no primeiro caso se manifestou pela destruição da esfera da cidadania e substituição da acção do indivíduo no movimento colectivo, despertando as ideias nacionalistas como factor de coesão moral da nação, no segundo insinuou o mesmo caminho de domesticação individual a que a arte não ficou imune. A existência de um projecto político concreto funde-se com a ambição de teor cultural patente em movimentos como os grupos da *Renascença Portuguesa* de Raul Proença, Jaime Cortesão, Teixeira de Pascoaes, Afonso Lopes Vieira ou Leonardo Coimbra, o *Integralismo Lusitano* de António Sardinha, o *Centro Católico Português*, de Gonçalves Cerejeira, ou o grupo da *Seara Nova*. Mas vamos por partes.

É pacífico afirmar que o surgimento dos projectos fascistas, de inspiração autoritária e nacionalista, conviveu com os regimes republicanos parlamentares europeus, expandiu-se em circunstâncias de vivência democrática e atraiu indivíduos de vários sectores, descontentes com o sistema representativo e suas clientelas, principalmente no período precedente à Primeira Guerra Mundial. Bartolotti (1975), a propósito da ascensão do movimento em Itália, cita vários autores que interpretam o fenómeno numa colectânea de textos por si compilados que revemos brevemente: Zibordi estabelece um nexo entre a grande burguesia e o movimento fascista estabelecido na ressaca do pós-guerra, com as suas diversas tonalidades regionais compostas por indivíduos descontentes, desalojados e em dificuldades; Salvatorelli cunha o fascismo como «reação anti-proletária em favor da alta burguesia» (citado em BARTOLOTTI, 1975, p. 69) impulsionada essencialmente pela pequena-burguesia, camada «encaixada entre o capitalismo e o proletariado» (citado em BARTOLOTTI, 1975, p. 70) que nega o conceito de classe e o substitui pelo de nação, de cariz anti-liberal e anti-socialista e que «vive à margem do processo produtivo essencial à civilização capitalista» (citado em BARTOLOTTI, 1975, p. 74). O fascismo, embora no início não chegasse a ameaçar os sistemas constituídos, no seu plano político comprometia-se com a edificação de «um Estado forte, arruinado pelas lutas partidárias e instabilidade governativa (e favorável a) um Estado social interventor, não mais frio espectador ou árbitro desigual» (BRAGA DA CRUZ, 1988, p. 30), retórica que atestou toda a sua eficiência na viragem da década de trinta do século passado: Hitler é eleito chanceler na Alemanha, o Partido

Comunista é banido na Áustria, Pio XI assina uma concordata com a Alemanha nazi, a Guarda de Ferro ascende na Roménia. Antes disso, Primo de Rivera, Pangolos, Mussolini e Salazar subiam aos governos e assistiriam à remontada de Franco ao poder, em Espanha. O fascismo fixava-se um pouco por toda a Europa e preparava uma Segunda Guerra Mundial. Em território nacional, Woolf (1987), Reis (1987) e Machado Pais (1987) acreditam que as contradições de um regime capitalista, que se implantava desde o século XIX e opunha a burguesia rural à burguesia urbana, são uma das chaves detonadoras da crise que guia o país ao fascismo. Constatava-se então que a economia portuguesa estava atrasada face aos congéneres europeus e se encontrava na mão de um grupo restrito de grandes proprietários rurais e da igreja, sofrendo a influência cada vez mais categórica da burguesia capitalista urbana, beneficiadora da mão-de-obra oriunda da enorme massa operária atraída às cidades, mas submetida à dominação hegemónica da primeira (SANTOS, 1984, p. 8). Além disso, os apuros do país cresciam com o endividamento externo, pelo que a implantação da República significou, também, a substituição de um modelo económico por outro. Tudo somado, configurava uma «crise de confiança da elite política e intelectual portuguesa, crise do sistema rotativista que acabaria (...) por comprometer a própria sobrevivência da monarquia constitucional» (MATOS, 2002, p. 115).

Quanto à população, cifrada na casa dos cinco milhões e meio de pessoas no início do século XX, regista movimentos migratórios para fora do país, como é o caso do Brasil e Estados Unidos da América, e para os grandes centros urbanos portugueses onde se percebia uma vigorosa implantação de estruturas laborais capitalistas, contrastantes com as regiões do interior, onde o capitalismo penetrou com enorme dificuldade. O processo de urbanização, explicado por essas migrações internas, fez com que a massa das metrópoles aumentasse a um ritmo superior ao do país, sabendo-se, segundo dados anunciados por Machado Pais (1987, p. 129), que entre 1910 e 1930, o número de operários nas zonas urbanas engrandeceu 350%, sujeitando a população activa do sector primário a uma redução de 62,7% para 48,5%, durante o mesmo período de tempo, muito embora mais de metade dela continuasse a operar no sector da agricultura e pescas, remetendo o sector do comércio e serviços e a indústria, na soma conjunta, para um valor, mesmo assim, subalterno. Todavia, ainda na temática da urbanização, Baptista (1994) explica que o desenvolvimento destes principais centros não foi escoltado pela mesma amplificação em outras áreas: Lisboa e Porto cresceram de forma desigual e a bipolarização urbana e económica, por inerência, não é acompanhada por uma bicefalia demográfica.

Em 1864 o concelho de Lisboa possuía 190.311 habitantes e o do Porto, que ocupava o segundo lugar, 89.349 habitantes. Em 1900, a capital subia para 351.210 habitantes e o Porto para 165.729 habitantes. Trinta anos mais tarde, Lisboa tinha 591.939 habitantes e o Porto 229.794 habitantes. Lisboa, durante este espaço de tempo, duplica continuamente a sua população face ao segundo concelho mais populoso, vê crescer os concelhos limítrofes que alimentam demograficamente a capital e regista os valores de densidade populacional mais elevados do conjunto dos concelhos nacionais. Na viragem do século, o seu peso relativamente ao todo nacional ascendia aos 7% e a sua Área Metropolitana acolhe cerca de 73% da população. Em 1930, a percentagem de população que vivia em aglomerados com mais de 10 mil habitantes era de 16% e cifrava-se, na sua totalidade, num valor próximo dos sete milhões com valores de esperança média de vida de 44,8 para os homens e 49,2 para as mulheres. As taxas de natalidade eram elevadas, contrapesadas pelas taxas de mortalidade infantil com 148 óbitos por mil nascimentos.

Há ainda a acrescentar, num último ponto pela breve revisão económica, que os interesses capitalistas penetraram no mundo rural em busca dos excedentes de uma população que não vivia segundo um regime intensivo de exploração agrícola mas produzindo preferencialmente para auto-consumo, motivando, em associação com o decurso da industrialização, uma crise nos sectores tradicionais das classes possidentes, o conflito entre sectores tradicionais e modernos, e entre proprietários e trabalhadores. Reis vai mais longe e reporta-se ao século XIX para fornecer uma visão mais ampla do problema, acrescentando ao panorama traçado atrás «a perda das colónias, a devastação causada pelas invasões napoleónicas e a agitação provocada pelas guerras civis no início do século; a concorrência estrangeira resultante de barreiras alfandegárias baixas (...) a deficiência do ensino ao nível elementar e técnico» (REIS, 1987, p. 208). Portugal confrontava-se com uma «crise por excesso», como defendem Villaverde Cabral (1976) e Machado Pais (1987), sustentando que o país não soube responder convenientemente às diversas mudanças sociais. No entanto, Salazar travou a industrialização o quanto pode e reforçou o poder dos grupos ligados à terra (MÓNICA, 1976, p. 858), receando a emergência de um proletariado industrial urbano que, supostamente, iria colocar em causa a ética exaltadora da humildade e a «mansidão dos costumes», qualificação naturalizada do povo português, com as suas reivindicações políticas (TORGAL, 1982, p. 1439), em contraciclo com a apologizada «transpolítica acima dos partidos» (ROSAS, 2012, p. 50). No plano político, o período compreendido entre o 5 de Outubro de 1910 e o 28 de Maio de 1926 foi de enorme agitação.

Pontuado por diversas iniciativas de tomada do poder, por via da preponderância cada vez mais evidente da esfera militar no campo político, fortemente crítica dos partidos e do sistema partidário «demagógico», que as «juntas militares» pronunciavam a Norte e a Sul, pretendia-se «um governo formado por homens absolutamente desligados de quaisquer compromissos políticos; (...) que, tomando nas suas mãos o poder, o conservem como um penhor sagrado, unicamente durante o tempo indispensável para se sanear a atmosfera social e política (e) confiar o mandato de a dirigir e de a governar (...) e não a governarem-se, como até hoje tem sucedido» (ALMEIDA, 1979, p. 399), sinal que a democracia e o republicanismo padeciam de alguma enfermidade. O assassinio do “Santo Condestável da República”, Sidónio Pais, Presidente da República apenas durante o ano de 1918, precipitou os acontecimentos e a animosidade que fervilhava no país. A oposição, por sua vez, queixava-se do autoritarismo persecutório e das sucessivas purgas estimuladas pelas forças reaccionárias contra um republicanismo que apenas tinha adeptos na pequena burguesia e classes médias urbanas (SAMARA, 2008: 42) e que se mostrou, a seu tempo, incapaz de promover a democratização do país, por vários motivos: confronto político com as forças anti-liberais, escasso número de apoiantes, existência de fraudes e violência durante o plebiscito, medo que a monarquia retomassem o poder, o advento de movimentos protofascistas e o desejo de intromissão política dos partidários da monarquia. A estes elementos, que constituíram o fermento substantivo dos sucessivos exames sociais que conduziram ao fascismo, acresce a manifestação dos blocos radicais e conservadores no período que precedeu a primeira guerra mundial. Campos Matos (2002) faz alusão ao aparecimento de um germe do autoritarismo na mudança de século, patente na Liga Patriótica do Norte ou os «Endireitas», que sugerem a criação de um governo forte para resolver a crise económica e financeira que ameaçava, em último caso, a independência de Portugal.

Para a implantação do fascismo em Portugal foi necessário criar um compromisso entre as fontes tradicionais da autoridade, como a igreja ou o exército, e os proprietários agrícolas e industriais. E isso ocorreu e solidificou-se com o surgimento da ditadura militar em que Salazar, Mendes dos Remédios e Manuel Rodrigues foram os únicos civis convidados a fazer parte. Também Salazar procurava, no programa que visava a implantação da ditadura, «liquidar os decadentes que se revelassem incapazes da regeneração» (citado em PAÇO, 2008, p. 11), reunindo para o efeito elementos da direita radical, anti-liberais, integralistas, monárquicos, a direita republicana e a igreja católica, com quem contou na formulação dos princípios da União Nacional logo após ter derrotado o «revilharismo» que almejava o

regresso ao republicanismo e parlamentarismo. Estavam, irrefutavelmente, condenados. E Salazar vem posteriormente a acumular a pasta das Finanças com a de chefe de governo, em 1932, assumindo o controlo total do país.

Salazar quis ter o poder nas suas mãos, torceu sempre o nariz às vozes dissonantes. Como tal, o fascismo português foi talhado à sua medida, sem «movimento fascista» de fundo (LUCENA, citado em TORGAL, 1982, p. 1437), mas dentro dos moldes dos «regimes de partido único na Europa, no primeiro quartel do século XX (...) ditado pela necessidade mais global de superar a concepção liberal do Estado e da organização do Poder e da representação política, e de os substituir por um Estado forte, orgânico e ao mesmo tempo apoiado numa vasta base popular» (CRUZ, 1988, p. 17), embora subsistam comentários (PAYNE, 1987, p. 25) que o incluem nos sistemas moderados, corporativos ou estatistas orgânicos por renunciarem a um militarismo pleno, a um imperialismo agressivo, a uma estrutura de partido único mobilizado e a uma revolução cultural hegemónica, por ostentar características distintas dos seus equivalentes: não possui um plano expansionista mas revelou-se conservador dos territórios coloniais, afastou-se da agressividade carismática dos seus camaradas de ideologia e acusou alguma hostilidade ao militarismo e à cultura fascista. Faltava-lhe uma «política de massas», como Woolf (1987) e Reis Torgal (1982) apontam ser necessária à solidificação do regime, e esta foi encontrada na propaganda que atingia vários níveis, começando pela educação, para usar um exemplo imediato e regressar a uma anterior linha de pensamento, forçando-se a alteração da perspectiva e forma como esta deveria servir o Estado.

Stoer e Araújo (1987) reforçam a ideia que o Estado Novo, com o objectivo de normativizar as práticas ou comportamentos que pudessem ser prejudiciais à estabilidade do regime e fossem emblemas visíveis da vetusta primeira república, exerceu sobre as estruturas do ensino uma enorme pressão, traduzida no controlo dos currículos escolares e sua administração de acordo com as classes de origem e projecto de alfabetização, a que se juntam o investimento desproporcional entre a educação e as forças repressivas, com avultadas somas a serem canalizadas para a Guarda Nacional Republicana e Forças Armadas em detrimento da escola portuguesa, assim como o amordaçamento da classe docente e fiscalização constante da sua lealdade ao regime. Braga da Cruz (1988, p. 40) confirma-o, classificando o período compreendido entre 1933 a 1945 como «construção do Estado Novo», suas bases políticas e sociais, ciclo onde se define o regime social corporativo e se instauram e intensificam os mecanismos repressivos. O decreto nº 22359 de 30 de Março de 1933 procura assegurar uma direcção nacionalista da escola, reforçada pela lei nº 1910 de

Maio de 1935, que pregava a formação moral e cívica no seu seio, balizada sobre as regras da ética cristã, convertidas num conjunto de exemplos que passavam pela orientação vigilante da ordem política nos manuais escolares. Podemos ler no *Boletim do Ensino Primário Oficial* nº 133 a declaração que «de ora em diante não haverá nas escolas portuguesas nem um professor nem um aluno comunista» (citado em TEIXEIRA, 2012, p. 47), emanação da Constituição Política de 1933, promotora da doutrinação ideológica pela inclusão obrigatória de propaganda política¹⁵ (CUNHA, 2007, p. 191). A escola transmitia, em simultâneo, conhecimento e veiculava a ideologia, e a educação tornava-se peça central no processo socializador de afirmação fascista¹⁶, muito embora subsistisse uma descomunal taxa de alfabetização que, após rondar os 38% na década de 30 do século passado, variava para cerca de 51% na década de 50 do mesmo século.

O ambiente social e cultural vivido no período de ascensão do fascismo

No início do século XX o riso goza de especial tónica no nosso país. As caricaturas de Bordalo Pinheiro, as figuras satíricas de Nogueira da Silva¹⁷, as apreciações de Eça de Queiroz, um nortenho, que não se compreende bem se se apresenta como censor do quotidiano coevo ou como conservador dissimulado, e que responde sarcasticamente à forma como a capital reagia às modas, assim como foi co-responsável com Ramalho Ortigão, pela construção da imagem negativa e de «carácter sanguinolento» dos primeiros anos da República (TORGAL, 1998, p. 251), glosando o declínio luso, são exemplificativas desta

¹⁵ Os textos citados para as escolas primárias, liceus, bibliotecas, estabelecimentos de ensino artístico e de ensino particular, são da autoria de António Enes (acreditar nas colónias), Alfredo Pimenta (chefes), Herculano (serviço), Bossuet (vontade e governo), Salazar (optimismo em Portugal), Sidónio Pais (ordem pelo cumprimento da lei), Gustavo Kass (exaltação do operário), Malapert (idealização da Mulher). Para as escolas técnicas profissionais e médias os pensamentos são de Rodin (paciência), de novo Enes sobre as colónias, Mussolini (liberdade), de novo Bossuet mas apenas sobre o governo, a mesma citação de Salazar optimista, António Sardinha sobre o tradicionalismo, o mesmo pensamento de Malapert, a mesma citação de Sidónio, um mais longo trecho sobre artistas e artifícios, de Charles Bernard (e outro, incisivo, de Anatole France, e mais um trecho ainda elogiando o operário português, de Nobre Guedes), diferente frase de Kass enaltecendo também o trabalho manual, contra os preconceitos, a mesma sentença de Alfredo Pimenta sobre os chefes, uma frase sobre desenho, forma, língua e pensamento, de Alois Ridler, e finalmente Salazar, com esta frase, que a todas resume, salvo as (poucas) mais dedicadas à especificidade das escolas técnicas: «A vontade de obedecer, única escola para aprender a mandar.»

¹⁶ São abundantes os estudos sobre a influência socializadora da escola durante a ditadura fascista. Moisés de Lemos Martins (1992) propõe que se encarem os «textos escolares do ensino primário como um sistema cultural, como um sistema de símbolos de interacção (...) uma rede ou uma teia de significações que se entrecruzam» com o objectivo de identificar os «objectos discursivos como valores que exprimem crenças e sonhos», sob a perspectiva da semântica do indivíduo. Enquanto «esquema transcendental», define, produz e reproduz valores. Maria Filomena Mónica (1976), por sua vez, comparando as políticas de educação em Portugal, Inglaterra e Japão, avança que em Inglaterra também se assistiu à imposição do pensamento burguês sobre as classes trabalhadoras como forma de abolir as ideias socialistas, tidas como absurdas.

¹⁷ Nogueira da Silva representa os políticos e associados como pavões, critica o aparato das exposições públicas e valoriza as cenas domésticas. As suas figuras, presentes nos diversos jornais satíricos que fundou e trabalhou, retratam o português “típico”, assim como os efeitos da moda estrangeira em Portugal patentes nas figuras que desfilavam no Passeio Público lisboeta, na segunda parte do século XIX.

forma de olhar para a realidade sociológica em transformação: o Portugal de então defrontava-se com enormes mutações e sentia os medos do progresso, enredado em metamorfoses sociológicas que iriam abalar a sua estrutura social, lembra José Miguel Sardica (2000), e a literatura servia de câmara de eco destas inquietações. Como anota Reis Torgal (1998, p. 251), a literatura histórica procurava «eternizar as figuras do passado mais remoto, com as suas lendas, por vezes de sentido nacionalista, prolongando o movimento romântico através de um saudosismo doentio». Neste sentido, são produzidas obras como *Aljubarrota* (1912), *O Infante de Sagres* (1916), *Egas Moniz* (1918), *Pedro, o Cru* (1918), *Dinis e Isabel* (1919), *Viriato* (1923), entre outros, para apenas citar títulos em convergência com o imaginário nacionalista aludido. A publicidade coeva decalca formas elocutórias bem-falantes, próximas da literatura realista e romântica, os galanteios amorosos e a descrição da vida pública e privada dos apaixonados possuem um talho de grande eloquência e fina tirada literária. A transformação capitalista vivida nas cidades e a distinção entre classes sociais era patente na gestão dos tempos livres: os mais favorecidos iam ao teatro, sem se esquecer dos jantares colectivos e das tertúlias, e a classe média em ascensão passeava e fazia as suas compras nas casas comerciais da zona chique da capital, o Chiado; as mulheres eram recatadas e os homens tinham uma vida pública exuberante. Lisboa era o retrato das suas congéneres europeias no que concerne ao imperialismo, à propagação e defesa das imagens da *belle époque*. Com a implantação do Estado Novo e sua formulação em União Nacional pela constituição de 1933 algo se transforma: o regime procurou controlar as formas de emanção ideológica, escolhendo também as artes, recodificando-a politicamente no início e solidificando-a posteriormente através de um conjunto de iniciativas tendentes a essa finalidade. Vejamos alguns exemplos.

Em 1932 é fundada a *Academia Nacional de Belas Artes* e o *Conselho Superior de Belas Artes* com o fito de fixar uma orientação para as artes e solidificar um trilho de legitimação da visão particular existente à altura no que se refere ao mundo da arte. Em 1933 é criado o *Secretariado de Propaganda Nacional* (SPN), alterando a sua denominação para *Secretariado Nacional da Informação Cultura Popular e Turismo* (SNI) em 1944, com os objectivos integradores de coordenar, organizar e difundir sistematicamente essa perspectiva. Dividido em duas secções, a interna e a externa, a primeira prescrevia, entre várias alíneas, «utilizar a radiodifusão, o cinema e o teatro como meios indispensáveis à sua acção», além de procurar organizar manifestações nacionais e festas públicas com o intuito educativo ou de propaganda». Baptista de Morais (1987) e Vieira de Carvalho (1987) reiteram esta proposição, apontando, o primeiro, o projecto de António Ferro, de quem falaremos mais vezes adiante, manifesto

no discurso «Cinemas ambulantes, caravanas de imagens», de 1935, em que se propunha a instrução da moral do regime juntamente com a divulgação da sua estética, «procurando integra-los num amplo programa de acção política de propaganda de massas, colocando a par as virtudes do Estado com as manifestações particulares de um portuguesismo alegremente corporativo» (GRILO, 2006, p. 15). Em 1934 é criada a *Junta Nacional de Educação* (JNE) e um ano mais tarde, em 1935, a *Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho* (FNAT) que tinha como lema «fortalecer, educar e distrair».

Se a primeira instituição, a JNE, dividida em subsecções com competências específicas, tratou de cuidar da «educação moral e cívica» do povo português e emitir sugestões sobre peças ou trabalhos de qualquer género artístico propostos para exibição pública, estabelecendo por dependência normativas programáticas para o teatro com o objectivo de promover «a saúde moral da vida portuguesa», a segunda instituição, a FNAT, surge na esteira de similares europeias preocupadas com a ocupação dos tempos livres das classes trabalhadoras pós-revolução industrial, mas balizada pelos seguintes pressupostos: esbatimento das teorias do conflito marxistas e sua conversão, na esfera do trabalho, numa oratória apaziguadora, de harmonia entre este e o capital, congruente com a organização política e económica fascista exteriorizada na «integração política dos lazeres», como aponta Valente (1999, p. 16), sinal da ultrapassagem do modelo demo-liberal e substituição pelo modelo fascista. Assim, o 1º de Maio deixou de ser visto como dia de luta do trabalhador, optando por passar uma mensagem pacífica de conciliação e substituição ideológica.

Nas palavras deste último autor, a FNAT, embora tenha um enquadramento político diferente, acaba por ser subsidiária das formas de associativismo operário e filantropia patronal que florescem desde meados do século XIX, subsistindo um fundo discursivo apoiado na regeneração racial por intermédio da ocupação vantajosa dos tempos livres canalizada para fins precisos e dirigida com a intenção muito clara de criar «corpos dóceis». Samuel Maia (citado em VALENTE, 1999, p. 31), a propósito do proveito da educação física no desenvolvimento nacional, declara que «o magro, o obeso, o corcunda (...) deixarão de existir quando não houver genitores cansados pelo repouso permanente do músculo». O lazer está pois no centro das preocupações de doutrinação do regime e o salazarismo «vai tentar impor a sua concepção do mundo, do homem e do social, moldando todos os níveis da sociedade civil em conformidade com esses valores, tornando imperativa a moral nacionalista, corporativa e cristã, em política, nas relações de trabalho, na vida familiar, na educação, na cultura em geral e, finalmente, nos próprios lazeres» (VALENTE, 1999, p. 41). O fascismo salazarista abraçou todas as esferas de participação social para as dominar

ideologicamente, reprimindo o associativismo livre e proibindo manifestações dissociantes, numa clara intimidação às associações não colectadas à FNAT. Entre elas, a *Casa do Povo* assumiu relevância decisiva, aliando a educação à esfera do lazer.

Edificada pelo Decreto-lei nº 23051 de 23 de Setembro de 1933, a *Casa do Povo* constitui-se como principal círculo de educação popular¹⁸, contando com um número máximo de 648 edifícios em 1956 e 597 estabelecimentos activos em 1962, segundo dados de Melo (2001). No que diz respeito ao teatro, em avaliação operada pela FNAT, as Casas do Povo respondiam que procuravam, no campo cultural, erguer grupos cénicos, sob uma percentagem de 32% em relação ao total, composto por 59 *Centros de Recreio Popular*, segundo o «Inquérito às modalidades que os Centros de Recreio Popular pretendem praticar», referente ao período de 1951 a 1960. Extremamente regulamentada, os seus propósitos educativos reforçavam a vontade oficial de conduzir o povo ao caminho preconizado pelo ideal ético do regime e corrigir eventuais desvios que poderiam desembocar em actividades políticas subversivas ou evasivas à estética oficial comprometida com o governo. Reis Torgal e Carvalho Homem (1982), na análise aos volumes de uma biblioteca de uma Casa do Povo, verificam esta narrativa implicada na linha oficial e observam os conselhos aos operários, a aclamação das «virtudes da obediência, austeridade, felicidade na pobreza e castidade pré-matrimonial», com objectivos nítidos de legitimação do modelo económico corporativo e da moral católica (TORGAL, 1982, p. 1444). Mais tarde, a *Junta de Acção Social*, instituída pela Lei n.º 2085 de 17 de Agosto de 1956, emerge com o propósito de «constituir uma “cultura popular” sintonizada com (...) a linha ideológica (do regime), incumbência que anteriormente cabia sobretudo ao SNI» (TORGAL, 1982, p. 1440) e tinha como principais competências orientar e coordenar as actividades dos organismos criados e de todos os serviços de acção social dependentes do *Ministério das Corporações e Previdência Social*, assim como exercer acção formativa mediante as Missões de acção social a realizar pela FNAT ou em cooperação com ela, círculos de estudos e ciclos de palestras ou conferências, visitas de estudo e cursos nocturnos, especializados, de curta duração e de férias. Mas há algo fundamental a apontar e que surge com enorme pertinência. A promoção da leitura, com o fomento das Bibliotecas Populares e das «sessões de leitura», sugere a elocução verbal perante um colectivo e a recepção da palavra como factor de admiração: a locução ganhou adeptos, observá-la parece ter feito escola. Estará o «teatro da palavra» relacionado com isto,

¹⁸ A educação popular era constituída «por um conjunto relativamente limitado de ideias-força que (...) se desdobravam em aplicações omnímodas. Obedecia a um plano de aculturação previamente gizado e a um pragmatismo mais atento aos imperativos sociais da coexistência e da acomodação que às solicitações da criatividade e da independência crítica» (TORGAL, 1982, p. 1454).

reconhecendo validade à afirmação de Reis Torgal e Carvalho Homem, para quem o fraco alcance das políticas educativas promotoras da leitura permanecem obscuras devido à escassa informação relativa à proveniência cultural e nível etário dos requisitantes? Num meio composto essencialmente por analfabetos, o valor da leitura na impressão ideológica seria muito fraco, sendo necessário recorrer aos ideólogos locais comprometidos com o regime.

É um facto que a vida literária nacional se cozinhava com a vigilância dos romances de cariz marxista e a propagação daqueles de tendência moralizadora, nebulosos e piegas, abençoados por uns e criticados por outros, onde se vislumbrava a inclinação para escrever sobre as «almas puras e caracteres de sólida moral»; os escritores românticos e ultra-românticos sobressaíam nas bibliotecas, exaltando a harmonia entre classes e a reprovação do liberalismo; Almeida Garrett era apreciado por integralistas e nacionalistas e Eça de Queiroz, um realista, foi sublimado por António Ferro, que o considerava «um estilista, neutralizando-lhe os aspectos ideológicos» (TORGAL, 1982, p. 1453), ao contrário de Ramalho Ortigão, que conheceu alguma censura; Aquilino sobrevivia, com as suas fábulas construídas em torno do imaginário das gentes da Beira, mas o prémio nos *Jogos Florais* ou outros concursos literários era atribuído quase sempre aos comprometidos com o regime. A propósito, Melo (2001, p. 158), referindo-se a Sampaio Trigueiros e ao projecto de candidatura intitulado «Pensamento, Literatura e Vida (presença da ruralidade na literatura portuguesa de ficção)», anota que este se afirma contra o neo-realismo e a favor de uma “literatura de verdade”, o «realismo integral (...) condensado em quatro pontos temáticos: a sabedoria popular, a religião tradicional, a família secular e a ordem social imutável». Mesmo assim, quem lia estes livros e frequentaria as bibliotecas, num país maioritariamente analfabeto e pouco devotado a leituras? Voltando à produção intelectual no campo artístico, é fundamental rever a figura tutelar da propaganda fascista, António Ferro¹⁹.

Esta figura, entre outras com idêntica importância, exerceu uma influência decisiva na atribuição da legitimidade à obra de arte, fundamentando-se numa retórica que apelava à manutenção de um regime político pela vigilância constante da produção artística, obrigatoriamente enquadrada nos cânones oficiais imputados. Para tal contribuiu um conjunto de acções que não foram exclusivas do órgão oficial de propaganda, o SPN, mas receberam então enorme e importante impulsionamento por parte de algumas revistas, jornais, sociedades científicas e particulares, destacando-se os concursos e exposições de

¹⁹ Existem muitos contributos para compreender o lugar que Ferro ocupou na máquina de propaganda do regime fascista. O modernismo influenciou os seus escritos, inventou a cultura popular com base no trabalho dos etnógrafos da viragem de século, concebeu uma “política do espírito” e usou o folclore como arma ideológica nacionalista contra o internacionalismo.

pintura, aferrolhados esteticamente pela censura e perspectiva dominante legitimada pelo regime, como é evidente. Uma vez que a leitura e seus hábitos de fruição individual operavam num ambiente de enormes lacunas e insuficiências, como apontamos atrás, restava o cinema e o teatro, veículos privilegiados de canalização de informação. Começamos pelo cinema.

A indústria do cinema apareceu tardiamente em Portugal. Após as primeiras experiências de Aurélio Paz dos Reis, na senda dos irmãos Lumière ou George Méliès, todas elas nos últimos anos do século XIX, a primeira obra de ficção cinematográfica portuguesa data apenas de 1911. A responsável pela sua produção foi a Portugália Filmes e a direcção de *Os Crimes de Diogo Alves* ficou sob cargo de João Tavares, impulsionando com o exemplo outras congéneres, como a Invicta Film, para a exploração do filão cinematográfico então sugerido pela «literatura de inspiração melodramática e popular (com) sucessivas adaptações de Camilo, Eça, Abel Botelho, Dantas e Júlio Dinis, dirigidas pelo francês Georges Pallu e pelo italiano Rino Lupo» (GRILLO, 2006, p. 12) e pela propaganda fascista, pelo menos até à década de quarenta do século passado. Foi esta publicidade que incitou o aparecimento da Tobis Portuguesa, em 1932, e com ela um conjunto de filmes que fizeram história conotada à estética oficial, normativizada pelo SNI.

Segundo França (2010, p. 210) o parque cinematográfico lisboeta contava em 1936 com seis unidades de primeira categoria, cerca de vinte unidades de segunda ou terceira categoria e as de quarta categoria, mais antigas de todas, estavam distribuídas pela baixa de Lisboa. Todas elas albergavam diferenciadamente os diversos estratos sociais, sendo o filme exibido primeiro nas salas mais caras ou de «estreia» e seguindo depois para as mais modestas, com menos lugares, serviços de apoio e ornamentação, ditas de «bairro». Já Baptista (2007) fala-nos de um centro de Lisboa delimitado entre a Baixa e o Chiado e que comportava, à altura da inauguração do *Tivoli*, em 1924, o *Olimpia*, o *Condes*, o *Central*, o *Monumental* e o *Chiado Terrasse*, assegurando a existência de dezassete salas de cinema em 1912 e trinta e uma em 1932. De igual modo, alguns destes espaços detinham diversas valências²⁰, sendo que o *Coliseu dos Recreios* era paradigmático nesse sentido: aí, podia-se assistir a cinema, teatro, circo ou jogos, seguindo o exemplo das salas parisienses e inglesas do século XIX, onde não existia diferenciação nem autonomização das tipologias de exibição públicas. Mas depois da introdução do «sonoro», o meio cinematográfico vai presenciar as mesmas controvérsias

²⁰ Não apenas esta sala, mas quase a totalidade das salas na Europa, viam-se sem cadeiras na plateia e onde os espectadores observavam a peça em pé. Bem perto, no São Carlos, acontecia o mesmo durante o século XIX, sendo noticiados inclusive festejos de Carnaval. Por fim, sabemos que no início do século XX abre em Lisboa o animatógrafo. Uma camada de população inicia este consumo particular, vincando a dimensão urbana que o cinema então possuía.

relacionadas com a construção de um projecto identitário para o cinema português. Há quem lhe reivindique uma função social, há quem tente a unificação de estilo, e há quem critique o emprego de formas folclóricas na sua construção, mas sempre alimentadas por uma produção jornalística que serviu, simultaneamente, de suporte ao estrelato e examinadora atenta do que se compunha. E o teatro entrou em crise, não possuindo meios para rivalizar com este opositor de peso e cujas querelas o filme *O Pai Tirano*²¹, com Vasco Santana e Ribeirinho nos principais papéis, ilustra paradigmaticamente.

Para França (2010, p. 231) a crise do teatro explica-se pela concorrência do cinema, a falta de qualidade dos actores e o desinteresse pelo público mais jovem, perfeitamente harmónico com o filme atrás aludido. Acrescente-se a inconstância na actividade profissional, sujeita à lógica dos empresários e circunstâncias económicas mutáveis, e a menor vitalidade dos magazines devotados ao teatro: enquanto os seus congéneres dirigidos a cinéfilos floresciam, estes declinavam rapidamente após a publicação dos primeiros números. É, pois, em Dezembro de 1935, que um conjunto de actores desempregados demanda medidas de protecção laboral. Estes reivindicavam «a reorganização do Teatro Nacional, instituição de outro, Municipal, criação de um organismo do Ministério do Interior com superintendência exclusiva de regulamentação de empresas e artistas, abolição de encargos fixos, lugares mais baratos, duas ou três companhias pelo país fora, prémios a autores, reforma do Conservatório com diploma de “aptidão cénica” e, por outro lado, contratação de actores de teatro para cinema, e também alívio de censura e de impostos, além de obras no São Carlos» (FRANÇA, 2010, p. 232). Numa elucidativa investigação, Isabel Nunes Vidal (2009, p. 64) consagra algum pormenor a esta crise, explicada não apenas pela recessão económica, mas por «factores impeditivos para uma evolução no sentido da diversidade, da qualidade estética e artística e da originalidade da produção nacional» que eram discutidos, na altura, em solo nacional. A velha forma de fazer teatro, herdada da *Escola da Arte de Representar*, censurada em conjunto com as expressões codificadas segundo convenções antiquadas, foi esmiuçada a partir da colecção de dados empíricos que assinalam a insurreição coeva sob o juízo estético e para a diferença de rendimento salarial entre actores, assunto bem antigo²². Este era o

²¹ No filme *O Pai Tirano* (1941), um actor do grupo de teatro amador dos Armazéns do Grandella, apaixonou-se por uma caixista, sua colega de trabalho. Este vive a agonia de lhe ter que contar que faz teatro, reprovável por uma cinéfila, e procurar estar sempre ao seu lado, ocultando a sua função de actor. O filme retrata a disputa entre o teatro e o cinema, entre a novidade cosmopolita e as formas ultrapassadas de diversão da pequena burguesia.

²² Fialho de Almeida revela que o Teatro Nacional, reportando-se ao ano de 1905, tivera cerca de sete contos de lucro e que os actores recebiam «ordenados opíparos e suplemento nos lucros de fim de ano» (ALMEIDA, 1925, p. 18). Por sua vez, Isabel Nunes Vidal (2009, p. 67) informa que em 1931 havia cerca de 300 artistas sem contrato e a maioria encontrava-se desempregada, entregues às propostas de empresários que apenas visavam o negócio, contrastando com outras “vedetas” cujo exorbitante salário onerava os custos dos espectáculos.

estado do teatro que se fazia na capital, repisando o centenário assunto da «crise». Mas será que a situação seria pior fora do maior centro populacional português? Os dados que nos permitem fazer inferências são escassos e vagos, mas importa visitar algumas fontes.

Os jornais da altura são profusos a manifestar que «o mercado teatreiro continuava a ser estendal de velharias e, mais do que antes, parecia coisa falida», dizia Eduardo Scarlatti nas páginas do jornal *O Diabo*, e Norberto de Araújo, no *Diário de Lisboa* confirmava que «o público não vai (ao teatro) porque as companhias não tem conjunto e se representa mal; o público perdeu a corrente, desinteressa-se pela declamação, é desconectado pelo cinema fulgurante» (citado em FRANÇA, 2010, p. 241). Acrescenta-se a este clima o peso da censura, congruente com a dimensão ética que assiste ao teatro popular vocacionado para os estratos sociais mais baixos, o domínio do teatro de revista e da opereta sobre as restantes formas teatrais. Contudo, a penetração do teatro nos meios rurais²³, que serviu de factor educativo das classes mais desfavorecidas, insere-se também na política de educação de adultos, promovida pela *Campanha Nacional de Educação de Adultos*, prevista pelo decreto-lei nº 39.968 de 27 de Outubro de 1952, que instituiu o *Plano de Educação Popular*, e iniciada em 1953. A propaganda fascista utilizava uma arma de implantação mnemónica de alguma eficácia, uma vez que somatizava a intenção socializadora.

Tal como o que aconteceu no plano educativo, onde se vislumbra uma crítica às bases filosóficas da escola republicana, doravante assume-se o projecto político de formação para o conformismo social²⁴, para o sentido prático e afastamento de grandes cogitações intelectuais. Segundo o *Diário das Sessões da Assembleia Nacional*, de 1958, (citado por NÓVOA, 1990, p. 471), «o aluno vive muito de abstrações, vê poucas vezes a realidade dos fenómenos, utiliza em excesso a memória, é obrigado a decorar em demasia, não está em contacto ou está pouco em contacto com a vida, na sua crua realidade». É aqui que encontramos o germe da educação estética do Estado Novo disseminado pelo espaço nacional, fundado na presença e exaltação do rural, do popular, assente nos pilares do folclore e da etnografia, um «modelo nacionalista-ruralista-tradicionalista da cultura popular, com o duplo objectivo de legitimar politicamente o regime e de estabelecer um consenso social em torno de um conjunto de valores, imagens e práticas culturais», como defende Melo (2001,

²³ Segundo Veiga de Macedo, (citado em MELO, 2001, p. 304) «o esforço desenvolvido, quer para a produção de peças adaptadas ao gosto e ao nível mental das camadas populares, quer para a criação de grupos cénicos nos cursos de adultos, nos centros fabris ou nos meios rurais, quer ainda para o fornecimento gratuito de peças ou para a orientação de agrupamentos dramáticos, patenteia o nosso propósito de aproveitar, em larga escala, o valioso instrumento pedagógico que é o teatro».

²⁴ Moisés de Lemos Martins aponta que a função do ensino era «inculcar o conformismo e impedir que a escola servisse a mobilidade social» (MARTINS, 1992, p. 193).

p. 375); conjuntamente, a encenação de cariz popular evoca a questão tradicionalista para conferir sustentabilidade ética à legitimação deste factor. Ainda segundo Melo, «a estetização da cultura popular percorreu um duplo caminho: pela incorporação de manifestações materiais em estruturas novas (como as exposições) ou activando as suas manifestações espirituais por intermédio de grupos próprios (como o *Teatro do Povo* ou o bailado *Verde Gaio*)» (MELO, 2001, p. 218). A procura do Povo assenta também sobre outros pressupostos que discutiremos de seguida.

Construindo uma estética: a ideia de Povo e o teatro.

O teatro surge dos juízos e formas de ver o mundo de cada um, resulta de socializações específicas que redundam em mapas cognitivos de alguma particularidade e eclode como manifestação expressiva vinculada a estes princípios. A tarefa de entendimento das suas propriedades, reportando-nos não apenas ao teatro amador, mas ao seu somatório durante a vigência do Estado Novo, desperta-nos para um conjunto de tonalidades que pretendemos discutir neste capítulo.

Na implantação da ditadura fascista, o decreto nº 13564 de 6 de Maio de 1927 restringe a liberdade de expressão nos espectáculos, incluindo o teatro²⁵. Posteriormente houve algumas iniciativas de apoio ao *Teatro do Povo*, entre 1936 e 1945, enquadrados no esforço de promoção e exaltação do nacionalismo. A realização de festivais de teatro apoiados pelo SNI e o *Fundo do Teatro*, criado pela lei nº 2027 e 2041 de 16 de Junho de 1950 e destinado a companhias que quisessem montar espectáculos do agrado dos censores, fez com que o teatro, particularmente o amador, florescesse a partir desta década, embora com restrições. Posteriormente, o Decreto-Lei nº 42 660 de 20 de Novembro de 1959, que revoga e acrescenta legislação ao Decreto nº 13 564 de 1927, produzido para regular os espectáculos públicos, debruça-se sobre estabelecimento de um regime de condicionamento à construção e reabertura dos recintos de cinemas e cineteatros, explicada pela «crise na exploração dos

25 Segundo Ferreira dos Santos (2004, p. 35), que passou em revista o enquadramento legal dos profissionais de espectáculos durante este período e notou a extrema vigilância da actividade pelo pormenor com que a legislação lhe devotou, «os artistas eram classificados como artistas teatrais, subdividindo-se em três categorias: de género dramático, lírico ou de variedades. (...) Os artistas teatrais eram obrigados a “munir-se da respectiva licença e a possuir a carteira profissional» para poderem exercer a profissão. A sua concessão era da competência da Inspeção Geral dos Teatros, mediante o pagamento de uma taxa, e os artistas não poderiam participar em espectáculos públicos sem a apresentação daquelas. A Inspeção Geral dos Teatros passava, desde logo, a carteira profissional «a todos os que possuam a actual licença de artista dramático», de acordo com o disposto no artigo 102.º, alínea a). A carteira de artista dramático era, provavelmente, «a carteira profissional mais pretendida; aliás, um artista de variedades que tivesse exercido a sua actividade “por mais de duas épocas”, podia requerer à Inspeção Geral dos Teatros a carteira de “artista dramático”».

espectáculos e retraimento do público». Assim, este édito contempla «na expressão “espectáculos e divertimentos” (...) as sessões de teatro, cinema, bailados, circo e variedades, as audições musicais, os bailes, as competições desportivas, as touradas, vacadas e garraíadas, as barracas de espelhos e de quiromantes, os divertimentos mecanizados e todas as representações, execuções e diversões de natureza análoga», segundo reza o seu artigo 2º. O *Fundo do Teatro* prometia uma isenção, por cinco anos, da imposição feita pelo artigo 10º da Lei n.º 2041, de 16 de Junho de 1950, a favor das empresas que construíssem cineteatros em Lisboa e Porto ou adaptassem a cineteatros recintos de cinema existentes nessas cidades. Todavia, no ponto 10º do Decreto-lei nº 42 660 de 20 de Novembro de 1959, limita-se a «actuação de amadores nos espectáculos públicos (por) envolver concorrência aos artistas profissionais» e para «não permitir que essa concorrência seja feita em bases que constituam intromissão indevida na actividade dos que escolheram a carreira artística como modo de vida», embora salvaguardasse a importância de não “impedir a actividade dos amadores, que se deve até estimular, como instrumento de valia na divulgação de certas manifestações artísticas e culturais, designadamente dentro do campo da chamada cultura popular” uma vez que interessava ao SNI a orientação do rumo oficial da cultura popular. Como tal, «a conjugação de todos estes factores levou a estabelecer uma distinção: de os amadores actuam em espectáculos ou divertimentos públicos organizados por entidades que não se dedicam à sua exploração comercial, exige-se autorização da Inspecção dos Espectáculos, dado o carácter necessariamente accidental do espectáculo e a circunstância de este carecer já da autorização da mesma; se os amadores actuam em espectáculos organizados por empresas registadas, avulta o aspecto da possível concorrência com os artistas profissionais e a questão coloca-se então no campo de acção do Instituto Nacional do Trabalho». Finalmente, estas manifestações dispensavam registo e autorização se estivessem incluídas nos «organismos corporativos, a *Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho*, os centros de alegria no trabalho, os centros de recreio popular e os estabelecimentos de ensino», previstos no ponto 5º do artigo 23º, mas dependentes de «autorização da Inspecção dos Espectáculos a actuação de amadores em espectáculos ou divertimentos públicos organizados por quaisquer entidades não registadas para a exploração dos mesmos espectáculos ou divertimentos», segundo o artigo 50º. Em suma, gratuidade era condição imposta aos grupos de teatro amador. Importa agora regressar um pouco atrás para pensar os julgamentos estéticos patentes na produção literária e jornalística de alguns ideólogos de final do século XIX, assumindo, na senda de Eduardo Lourenço (2001, p. 80) a sua significativa função reverberante na esfera social e proximidade com o pensamento político.

Como já vimos anteriormente, para os ideólogos do regime fascista, o teatro enquadrava-se nos domínios da arte popular e o seu plano de estímulo é sinal do tropel vanguardista, modernista e de entusiasmo nacionalista promovido pelos estetas do regime. Todavia, não podemos generalizar e associar literalmente o modernismo a todas as tonalidades do fascismo, porque o desfecho subsequente à implantação regimental foi, em Portugal, diferente do dos seus pares europeus. Nestes, segundo Braga da Cruz (1988, p. 31), pretendeu-se uma ruptura com o sistema vigente e uma alteração da relação de classes, que doravante se deveriam comprometer e mobilizar massivamente rumo a um novo modelo de sociedade manifesto na organização social corporativa, pré-liberal e, em si, incongruente com a transformação capitalista e secularização das modernas sociedades europeias. À «ditadura de partido», Salazar opôs um modelo de autoritarismo conservador com particularidades. Por isso, em Portugal, embora nos primeiros anos o fascismo se tenha confundido com o pensamento modernista²⁶ é um facto que, primeiro, se afastou gradualmente dele e, segundo, doutrinou modelos de consciencialização política e pontos de vista sobre o papel dos indivíduos como promotores de «cultura», conceito naturalizado pelos teóricos fascistas, que o colocaram acima de qualquer seu fomentador individual para surgir como emblema identitário de um povo. Como tal, não foi a ciência, mas sim a ideologia que impulsionou a instituição da «cultura» como património e Portugal como entidade necessária à «institucionalização de um regime político que prescindiu da legitimidade da acção política (e que foi) fundamental a formação dessa realidade cultural pura, intemporal e indiscutível» (TRINDADE, 2008, p. 14). O Estado Novo representou «uma cultura que silenciou a política» (TRINDADE, 2008, p. 15) ao sobrecarregar as práticas socializadoras de inculcações ideológicas, visando o fomento naturalizado do nacionalismo. As coisas «são assim porque são», sem haver lugar a discussões, fixadas no célebre discurso das comemorações do 10º aniversário do Estado Novo, em Braga, a 26 de Maio de 1936.

Assim, ao autoritarismo político conservador juntava-se o autoritarismo cultural, elitista, empenhado em educar as massas populares no sentido de desenvolver um amor naturalizado à «Nação» e contra as subversões materialistas e liberais. Constituía, na senda de géneros autoritários similares, uma reacção às liberdades totais e um modo de preservação política da realidade imaginada através de controlo social das disrupções. Foi este, segundo Trindade, «o movimento subtil (em) que funcionou a ideologia do salazarismo. Não se tratou

²⁶ As sucessivas exposições de Arte Moderna, onde pontifica a vitória no *Grand Prix* da Exposição de Paris, em 1937, a Exposição Colonial do Porto, a Exposição do Mundo Português, demonstram esta ligação. Posteriormente, Salazar retira a confiança ao seu propagandista, António Ferro, com o objectivo de impor alguma censura aos intelectuais e calar a capacidade crítica da Arte Moderna.

tanto de impor um conjunto de ideias mobilizadoras, mas de fazer crer que as suas ideias eram impostas pela própria realidade» (TRINDADE, 2008, p. 49). Mas faltava um modelo interpretativo da vida, crítico dos seus equivalentes analíticos, o comunismo e o liberalismo, e suficientemente forte para transformar a realidade esgotada da primeira república, movimento que se inicia durante a sua vigência e difunde as ideias fascistas. Este, mais uma vez, foi alcançado pela propaganda.

A política de propaganda passou pela figuração em torno da linguagem e suas formas elocutórias, como se cada conversa ou declaração de teor político desvendasse uma encenação que visava atingir objectivos demarcadores de uma linha ideológica. A eloquência política, criticada desde a introdução do parlamentarismo em Portugal era, simultânea e paradoxalmente, sinal de alfabetização ou degeneração política. Por isso, e como dissemos de antemão, é importante acentuar que a revolução política que guiou Portugal ao fascismo foi lavrada previamente em jornais, livros e veículos semelhantes de disseminação ideológica e que ocupou estes protagonistas durante a viragem do século XIX para o XX. Nelas florescia a revolta crítica propagada pela observação discordante da realidade sociológica coeva, colocada num patamar de suposta independência e desapego face à necessidade de salvar a nação do abastardamento introduzido pelas querelas partidárias, a que Costa Dias (1962) associa a formação pessoal dos chamados escritores da «geração de 90» com o contexto económico e social em que cresceram e viveram, relevando o seu conservadorismo político e cisma sobre o atraso económico do país, Eduardo Lourenço acrescenta o sentimento «decadentista por excesso de progressismo abstracto» (LOURENÇO, 2001, p. 96) figurado em Alberto de Oliveira e, finalmente, Luís Trindade (2008) descreve de forma exemplar a correspondência automática da intervenção literária no plano político, fundado na observação das condições materiais de existência dos escritores e jornalistas, aproximação marxista reivindicada para compreender o quotidiano dos intelectuais de então. Nesse período de mudança mal recebida, podia-se observar «o trabalho artesanal da Idade Média, a manufactura e a maquina factura; numa curta viagem podia passar-se de sistemas de produção e relações humanas pré-capitalistas para os sistemas e relações próprias do industrialismo» (DIAS, 1962, p. 27).

Fazendo novamente uma pausa para estampar a conjuntura económica de então, é importante comunicar que, posteriormente, no alvor do Estado Novo, se verificou um aumento de produtividade, explicado pela progressiva utilização de adubos químicos nos campos, impulsionada, é certo, pelas partes interessadas no seu consumo até à véspera da Segunda Guerra Mundial (AMARO, 1987, p. 235), após serem reunidas as condições

económicas favoráveis ao desenvolvimento: a crise mundial viabilizou as exportações dos países periféricos, a mão-de-obra era abundante, barata e facultada pelo encerramento dos canais migratórios e a contestação foi amordaçada com a proibição do sindicalismo livre, ao que acresce uma política económica centralizada e dirigista (MIRANDA, 1987, p. 250). Todavia, algo se transfigurou no plano das sociabilidades: à proletarização da população rural na viragem do século, Costa Dias (1962) adiciona a sua frouxa consciência política, a linhagem proudhoniana de muitos escritores desta geração e o ostensivo sentido anti-universalista reactivo às transformações sociais e ao modelo demo-liberal que se avizinhava. Esta «pequena burguesia» não conseguiu responder intelectualmente à modificação e à consciencialização gradual da classe operária, esquecendo-se e esquivando-se de emitir explicações contextualizadas, por não querer desrespeitar o modo de produção capitalista dominante - a solução para a cupidez, para a ruína das antigas e saudosas relações sociais pré-capitalistas, estava no passado. Visto sob este prisma, a rogada mudança era uma obrigação ética que teria de ser introduzida na realidade portuguesa, mesmo que para tal fosse necessário recorrer ao uso da força. O fascismo estava ao virar da esquina.

A palavra e suas formas elocutórias prosperavam, era sinal de «consonância existencial com a verdade ontológica da nação» (TRINDADE, 2008, p. 29) e, desta vez, era o chefe da nação, Salazar, que instituía o cânone. A burguesia e as elites intelectuais regiam-se por ele e aplicavam a sua autoridade na alfabetização das camadas iletradas constituídas pela imensa porção popular, que merecia uma vigilância apertada, precavendo as infiltrações subversivas e contaminação literária. O regresso a Garrett e ao romantismo sobre a forma de um «neo-garrettismo» (COSTA DIAS, 1962) traduziu a interposição política de uma geração conservadora contra a presumida corrupção fundada pelo liberalismo e suas consequências sociais, estabelecida numa plataforma retórica direccionada ao apontamento crítico que usou como recurso a intervenção literária. O sentimento ruralista tomava o lugar do cosmopolitismo e, na mudança de século, campeiam os autores que empregam a temática do amor a Portugal como elemento central das suas narrativas ou na composição das personagens dos seus romances, conservadores e sem «qualquer veleidade em trazer alguma coisa de novo ao cânone estabelecido» (TRINDADE, 2008, p. 149). Este nacionalismo germinal, que culmina politicamente na ditadura sidonista, não foi obra do acaso, mas sim o resultado da conjugação de múltiplos factores sociais que a literatura promovida por uma determinada elite escoltou, narrou e persuadiu.

Se, por um lado, a intervenção jornalística aproveitava a turbulência social, garantindo prestígio próprio em detrimento da baixa popularidade dos políticos, por outro, a literatura acompanhava a crítica anti-republicana. Conscientes da sua influência nas massas, estes dois importantes sectores de divulgação de conteúdos alicerçavam o sentimento nacionalista, onde pontificava a elite intelectual anti-republicana favorável ao regresso a um passado rural que resgatasse o país da decadência moral em que se tinha embrenhado. No plano colectivo, criaram um grémio fechado, resistente e receoso à mudança e penetração de nomes novos, avalizando previamente através de práticas de legitimação da actividade artística o merecimento da exposição pública dos neófitos. Já no plano das propostas ideológicas, fizeram-se passar por promotores legítimos da cultura portuguesa, empregando argumentos de creditação pública que visavam uma perspectiva hegemónica. Simultaneamente, no campo literário, e com a ascensão do fascismo, as propostas modernistas, antes confundidas com a exaltação nacionalista, foram identificadas e destituídas de importância literária, colocadas sobre um espantalho integrador das formas que perigosamente poderiam suscitar a diferenciação, quando o fascismo era já uma realidade imediata e prestes a garantir o poder político. A homogeneidade forçada representava, nas palavras de Trindade, a redução da decomposição social (2008, p. 79).

Mas a atenção de Costa Dias vai mais distante, ao localizar as raízes patrocinadoras de um ruralismo contra a vida dos centros urbanos. Nas suas palavras, a antinomia entre a cidade e o campo é erguida no berço do pessimismo burguês, substrato nutritivo dos futuros dirigentes políticos que irão substituir a monarquia no poder e cujo germe provém de 1820, ainda que em minoria e sem extensa base de apoio popular. O mesmo autor assegura que a pequena burguesia marchou paralelamente, em prestígio e ascensão política, com a mirrada monarquia, aproveitou as sucessivas concessões políticas direccionadas à implantação de um regime parlamentar, mas explode em reivindicações por alturas do ultimato inglês. Da mesma maneira, exhibe algum alheamento em relação ao assunto das colónias antes da sua eclosão na sociedade portuguesa de então, mas incita uma vasta camada de apoiantes para responder à sua perda. Por tudo isto, a reacção política é uma «mistificação» montada sobre a base do gosto da pequena burguesia francesa, onde pontificam «o fracasso do homem, o calafrio provocado pelo choque de opostos “a carne e a alma, o eterno e o circunstancial, a cidade e o campo, o passado e o presente (...)”, o sobrenatural e o maravilhoso» (DIAS, 1962, p. 78) e surgem matizados nos seguintes postulados: «o pecado original de uma natureza defeituosa de que os portadores não eram responsáveis; um mundo prévio de vícios em que apareciam sem o desejar; o mal da existência e o consequente pessimismo» (DIAS, 1962, p. 79). Quanto

à reacção literária, revela um «dandismo aristocratizante» (DIAS, 1962, p. 91) cromatizado na percepção sarcástica e presunçosa, cravada de autoritarismo e censura do naturalismo.

É aqui que se situa o ponto mais importante desta luta pela legitimação, pois «o neogarrettismo volta as costas à complexidade do real e enlura-se no mito onde só vê o incomum fantástico. O seu enjoo do naturalismo é náusea por todo e qualquer realismo, por tudo quanto lhe lembre a conjuntura social em que está a mais e cuja problemática não compreende» (DIAS, 1962, p. 93), aceita e explora a «folclórica miséria» (LOURENÇO, 2001, p. 98) de Portugal. Desta falta da atenção ao real e sua análise despida de preconceitos ideológicos, vai um passo ao autoritarismo simbolizado na célebre frase de Salazar: quero que os portugueses vivam habitualmente. Mas não termina aqui a nossa ronda. É importante mencionar o património literário e os contributos da antropologia portuguesa para a edificação da imagem do popular.

Esta, na transição do século XIX para o século XX, além de se deparar com um panorama de construção da nação, encontrava-se orientada para o estudo da cultura popular portuguesa de matriz rural, em compromisso com uma visão ideológica nacionalista que se desenvolve em Portugal a partir das décadas de 1870 e 1880 (LEAL, 2000, p. 28) e em que subiste um sentimento de «fragilidade ôntica» (LOURENÇO, 2001, p. 87). Acresce que não havia especialização entre estes primeiros cientistas sociais, tendência comum no espaço europeu de então, e pontificava uma «porosidade de fronteiras» (LEAL, 2000, p. 30) que agregava diversos níveis de saber e formações académicas distintas que redundaram numa incrível amálgama informativa divulgada em revistas da especialidade, nacionais e estrangeiras, e em separatas na imprensa periódica. A Antropologia portuguesa desenvolve-se, olhando para as sociedades rurais e para o passado; quanto à Sociologia²⁷, procura o seu

²⁷ O espírito liberal favoreceu o crescimento da matéria em Portugal, mas não se deve ocultar que Eça de Queiroz, em *A Capital*, escarnece de Artur Corvelo, o protagonista da história que se lança «no culto de exclusivo de Proudhon, Stuart Mill e Augusto Comte, e não compreendia realmente o que vinham fazer Jesus, Madalena e os sicómoros da Betânia em pleno século XIX, à hora do Positivismo e do Socialismo!» (Queiroz, 1999, p. 22). Além do compromisso com o positivismo e do liberalismo, a sociologia recebeu influências do pensamento socialista, activo nas Conferências Democráticas do Casino Lisbonense de 1871 e transposto para a acção política em 1875, data da fundação desta organização partidária em solo nacional. Identicamente de carácter doutrinário, as Conferências revelavam preocupação com a já relatada «decadência nacional» e nelas estiveram envolvidos Antero de Quental, Eça de Queiroz, Adolfo Coelho e Augusto Soromenho; os que se perfilavam para a sua dissertação foram impedidos pelas autoridades que as ilegalizaram prematuramente. Mas ficou claramente visível nesses colóquios o desígnio de mais alguns comprometimentos: com o capitalismo, com a industrialização e com a burguesia, classe moderna por excelência que sofreu a oposição da aristocracia, nas palavras de Antero. Inevitavelmente, as transformações sociais e políticas postas em marcha com a Constituição de 1822, a industrialização, a penetração do positivismo e da doutrina comtiana, dos ideais socialistas e republicanos, encontram eco na produção científica e literária. Porém, a Sociologia em Portugal arranca tardiamente porque a contestação política é simultaneamente estética, e vice-versa. Considera Carvalho Homem (2001, p. 166), em Portugal existiu um «estado de positividade» e não a aplicação ortodoxa da doutrina. Em vez disso, uma diligência pouco científica e «decalque servil do cientificismo» transformando a sociologia

espaço, assistindo às críticas das transformações sociais implementadas pelas estruturas capitalistas.

O neo-garrettismo é fruto de uma maturação ideológica e política particulares, ligados previamente ao socialismo pequeno-burguês, que se coíbiu de reprovar o mal que denunciava e que, com a geração de 90, entra em crise e elege o trilha do misticismo, da irracionalidade e do folclorismo, afiança Costa Dias, lembrando, como Luís Trindade ou Eduardo Lourenço, a figura de Alberto de Oliveira. Angustiadados pela literatura «proveniente da crise da consciência pequeno-burguesa» (DIAS, 1962, p. 155), alienados do real, chamam «ressurreição do espírito» à promoção da «desintelectualização», elegendo a «descrença no progresso, (...) o obscurantismo, o pessimismo, a fobia das realidades e o gozo da sua transfiguração estética no choque de contrastes que provocam o insólito, o macabro ou o folclórico; a adesão a verdades feitas (que o levam a identificar-se) com a raça e a nação» (DIAS, 1962, p. 157) como matriz do seu entendimento. Dentro deste invólucro, o “povo” que se narra não é o operário urbano que ganha consciência social, mas o do campo, desintelectualizado e resistente a inovações e que se quer conservar idêntico a si próprio. É o “toda a gente” que não habita a cidade, diz Costa Dias, de quem Alberto de Oliveira acredita na importância conservadora da sua força enquanto massa antagonista à reflexão e compromisso com a mudança.

O Fundo do Teatro e o teatro amador

É neste contexto de contenção das artes, de inclusão da sua máquina propagandística e de fomento da educação popular, que surge em 1950 o *Fundo do Teatro*. Identicamente, o *Plano de Educação Popular* foi responsável pela produção considerável de documentos, autorizados pelo SNI a partir de 1953. Contudo, 15 anos antes, já o teatro era considerado um dos meios de elevação do nível intelectual e moral, segundo os estatutos da FNAT de 1935²⁸, e neles estava expressa a promoção da criação de organismos periféricos de carácter

num «cientismo portador de uma sementeira de ilusões» (HOMEM, p. 173). Mas estas são outras batalhas que trouxemos a título de curiosidade e importa manter o foco e falar das reivindicações classistas aludidas previamente, uma vez que parece ter ficado esclarecido, em linhas gerais, o «estado da arte» na transição de século.

²⁸ O Decreto-Lei nº 25 495 de 13 de Junho de 1935 prevê que «a organização corporativa da Nação não deve limitar os seus objectivos ao campo das preocupações de ordem meramente material», pelo que é feito um esforço de «espiritualização da vida» recorrendo ao «forte apelo aos valores morais» com o objectivo de transformar «a nossa mentalidade (e promover) o revigoramento de todos os laços e de todos os sentimentos que mantêm a comunidade nacional e a perpetuam através dos tempos». Neste âmbito, «é preciso estimular o ambiente de puro idealismo em que tais instituições se criaram, manter acesa a chama do entusiasmo e da confiança que o pensamento social do Estado Novo Corporativo fez reacender na consciência das massas trabalhadoras (para) fortalecer, educar e distrair o corpo e o espírito dos que trabalham deve ser olhado com o

dramático, assim como a sua revisão de 1940, que promulga a necessidade de incentivar as representações teatrais de carácter popular. A promoção da “arte dramática” insere-se nos propósitos educadores da população rural e urbana. Na dimensão urbana, é proposto em 1945 o *I Concurso de Arte Dramática das Colectividades de Cultura e Recreio*, em Lisboa e Setúbal, duas áreas urbanas de grandeza nacional.

Importa fazer uma referência que nos servirá de mote para estabelecer uma ponte de diálogo entre as duas realidades que já afloramos atrás. Conhecem-se várias tentativas que pretendem distinguir, no plano financeiro e nos domínios da creditação de prestígio e da diferenciação das práticas artísticas, o teatro “profissional”, o da “escola”, do teatro “amador”, o da “informalidade”. No âmbito destes universos que, ora se repudiam, ora exercem alguma atracção entre si, supomos que, da mesma forma que o teatro profissional se vincula a estratégias de engrandecimento da arte e do seu universo, chamando ao plinto um manancial de apologistas, creditadores e exaltadores, para justificar as suas necessidades pontuais, estamos convictos que no actual teatro amador, considerando os grupos de teatro²⁹ que entramos em contacto, se apuram formas de modelos teatrais marcados pela influência do romantismo, naturalismo realista e estruturas educativas herdadas do Estado Novo, agregado de propostas que criou raízes na sua estética, norteou as percepções dramáticas patentes em alguns exemplos por nós observados e que remetemos para a segunda parte deste texto, assumindo como novo objectivo a demonstração das interpenetrações entre a estética teatral e a sociedade, uma vez que a produção artística, a inteligibilidade estética e a acção colectiva são produtos do homem. Por isso, importa recuar no tempo e regressar à produção artística por alturas do Estado Novo. Que apoios existiam, então, para o teatro?

As verbas destinadas ao teatro e formação no seu âmbito foram, desde 1928 a 1936, ano que assiste à alteração da denominação de *Ministério de Educação Pública* (MEP) para *Ministério da Educação Nacional* (MEN), inscritas no orçamento do MEP e geridas pela *Direcção Geral do Ensino Superior, Secundário e Artístico* (DGESSA). Com o surgimento da JNE, as verbas da DGESSA encolhem abruptamente de 32.444.487,00 escudos para 268.371,00 escudos, de 1934 para 1936, esvaziando a sua função a favor de outros organismos e inscrevendo apenas os gastos administrativos e com directores e trabalhadores. Relativamente ao mesmo período

cuidado especial que a preparação do futuro nos impõe». A alínea d) do artigo 13º «promover a criação de organismos periféricos autónomos de carácter desportivo, musical, dramático ou de beneficência, bem como a federação dos já existentes, de forma a facilitar e a expandir a acção da F.N.A.T.»

²⁹ Entre 2007 e 2012 seleccionamos oito de grupos de teatro amador do distrito de Vila Real, participando nas suas tarefas quotidianas, passando longos períodos de observação na sua companhia, integrando digressões, ensaios ou fazendo direcção de cena, colaborando com as montagens e desmontagens, acompanhando-os em ocasiões festivas.

de dez anos situados entre 1928 e 1938, as verbas reservadas ao *Conservatório Nacional*, e apenas destacamos o exemplo do teatro, vêm a descer desde os 108.750,00 escudos do primeiro ano em causa até aos 78.600,00 escudos do último, destinando-se a pagar os vencimentos do director da secção de teatro e dos professores do corpo lectivo, o que representa, muitas vezes, uma décima segunda parte do seu orçamento geral. Em relação às verbas para o *Teatro Almeida Garrett*³⁰ e o *Teatro Nacional de São Carlos*, entre 1928 e 1930 rondam valores muito semelhantes; entre 1931 e 1933, o Almeida Garrett recebe 781.336,00 escudos para obras, fixando-se o orçamento até 1938 ao redor dos 12.000 a 14.000 escudos anuais, e para o mesmo efeito de obras, o *São Carlos* recebe 105.126,00 escudos. Para terminar este parêntesis, que não exclui uma análise mais aturada da divisão de verbas para os distintos organismos do Estado até à queda do regime fascista, importa dizer que a partir da década de quarenta são inscritos valores para a realização de filmes na ordem dos seiscentos mil escudos e para a construção e manutenção de cinemas e teatros ambulantes, que somados ultrapassam os quinhentos mil escudos.

Fazer teatro em meados do século XX em Portugal, em plena ditadura, era difícil pelos seguintes aspectos. Um primeiro, que atravessava transversalmente os grupos, encontrava-se ligado à sugerida escassez de oferta formativa de qualidade, que era, como já tivemos ocasião de mencionar, dogmática e perseguida pela censura. Dizia-se na altura que os actores tinham pouca e má formação pois, para se o ser, não obstante o percurso formativo institucionalizado, chegava a ratificação obtida em provas públicas destinadas a não-alunos no *Conservatório Nacional*; a partir de 1950, quem quisesse ingressar na carreira profissional de artista, submeter-se-ia a um estágio com profissionais e prestaria provas no final perante um júri. A exemplo disso, o teatro amador experimental era feito com amadores, alunos do conservatório, que mais tarde se tornavam actores de reputada celebridade, assim como a figura do encenador era acessória ou quase inexistente. O segundo aspecto prendia-se com a extrema vigilância a que eram submetidas as obras por parte da censura e que o *Teatro do Povo*, criado como estrutura oficial do SPN em 1936, ou o *Teatro Moderno*, são prova, para recorrermos a alguns exemplos. Vejamos cada um deles.

³⁰ O Teatro Nacional Dona Maria II foi inaugurado em 1846 e a 17 de Dezembro de 1928 classificado como imóvel de interesse público, passando a designar-se com Teatro Nacional de Almeida Garrett. Foi gerido por sociedades de artistas durante muito tempo que concorriam à sua gestão.

Com Francisco Ribeiro³¹ como director e encenador, o *Teatro do Povo*, debilitado pela suposta fraca qualidade dos actores, conheceu pouca aceitação na primeira digressão realizada pelo país para exhibir Gil Vicente, Maeterlinck, Courteline e Tchekov. Na intenção de resolver uma eventual lacuna, eventualmente presa à fraca identificação do público com estes autores, foi criado um concurso de peças teatro originais com o objectivo de divulgar autores nacionais associando-lhe, simultaneamente, uma necessária mensagem política normativizada pela membrana censória do Estado Novo. Entre 1936 e 1947 o *Teatro do Povo* realizou 799 espectáculos, visitou 389 povoações e teve 2.088.100 espectadores como assistência, segundo dados do SNI datados de 1948. Regressando à direcção do *Teatro do Povo* em 1952, e após passar pela experiência dos *Comediantes de Lisboa* que permitiu o seu amadurecimento, o caminho trilhado pelo grupo sob mando de Francisco Ribeiro foi substancialmente diferente naquilo que se refere à escolha do reportório, desta vez mais exigente, com actores melhor preparados, público essencialmente urbano e censura política mais frouxa. Por sua vez, o *Teatro Moderno de Lisboa*, que entra em cena na década de 60³² do século passado como corrente contestatária (mas amordaçada) face às formas oficiais e controladas de fazer teatro, reflectiu outras objecções que se espalhavam fora de fronteiras, tais como o aparecimento de Grotowsky e do *Teatro Pobre*, de Peter Brook e do “espaço vazio”, a ascensão do realismo social e psicológico, além dos problemas internos que a tomada do navio Santa Maria e a contestação estudantil são um breve exemplo, ou externos, como as críticas ao colonialismo, motivos de fractura latente aproveitados pelo regime para aferrolhar ainda mais a opressão. Como surge, então, o apoio ao teatro, incluindo o amator?

Impulsionada pela FNAT em 1943 com a denominação de *Teatro do Trabalhador*, a iniciativa visava promover a formação de grupos cénicos populares e construir uma dinâmica traçada em torno do apelo à participação, baseada na edição e disseminação de peças de teatro sugeridas às colectividades entretanto engolidas pelo regime corporativista, «que se pretendia como sociedade alternativa à crise do liberalismo e à ameaça da luta de classes» (ROSAS, 2012, p. 283). Desta forma, «o Teatro do Trabalhador deve manter um aspecto vivo e gracioso, educando, moralizando, instruindo, sem deixar de ser um elemento de distracção. O seu carácter exterior terá de ser habilidosamente oculto, uma lição que se deseja,

³¹ Sobre esta figura do panorama artístico nacional, importa consultar a tese de mestrado de Ana Sofia Soares Caldeira Patrão (2012), que fornece importantes dados relativos ao assunto que tratamos resumidamente.

³² Com o TML surgem os Comediantes de Lisboa, os Companheiros do Pátio das Comédias, o Teatro Estúdio do Salitre, o Teatro de Sempre, o Grupo de Teatro da Sociedade Guilherme Cossoul e o Teatro Nacional Popular, empregando novas metodologias de trabalho e reportórios diferentes.

mas que nunca se impõe» (citado em VALENTE, 1999, p. 157). A lei³³ que posteriormente instituiu o requerimento de apoio aplicado à actividade teatral privada, n.º 503, foi apresentada a 10 de Janeiro de 1950, aprovada a 29 de Março e publicada a 16 de Junho do mesmo ano. Estava criado o *Fundo de Teatro*, arquitectado para a protecção do teatro português e nele foi contemplado, a partir de 1961, o teatro amador. Na altura em que foi formulado, o *Fundo do Teatro* teve apoio do *Sindicato Nacional dos Artistas Teatrais* e da *União de Grémios do Espectáculo*, funcionou a partir de 1954, porque apenas nessa data foi promulgado o seu regimento, e foi extinto em democracia no ano de 1986, prestando auxílio em várias modalidades teatrais, como os grupos privados apoiados pelas cidades, empresas ou grupos sociais, as organizações de estudantes universitários em Coimbra, Lisboa ou Porto, os grupos de teatro experimental, para-profissionais e, por fim, os grupos de teatro amador, associações recreativas, culturais, desportivas, de bairro ou grupos de trabalhadores. Assim, os diversos interessados em levantar uma companhia deveriam comunicar, em requerimento próprio, um conjunto de informações relativas à sua organização enquanto estrutura com prioridade para a exploração regular do teatro declamado em lugar fixo, negligenciando a itinerância. Classificaram-se como potenciais interessados o teatro profissional, com forte componente censória e política, o amador, exíguo nos seus recursos, e o experimental, descurado pelo Estado neste campo.

Paralelamente, embora pareça paradoxal, enquanto se sugeria apoio oficial ao teatro profissional, pois não devemos esquecer que o decreto n.º 11.606 de 23 de Abril de 1926 determina a forma como deve ser administrado temporariamente o cofre de subsídios e socorros do *Teatro Nacional de Almeida Garrett* e o decreto n.º 13.564 de 6 de Maio de 1927 promulga uma série de disposições relativas a espectáculos ou divertimentos públicos, incluindo os espaços, as empresas ou os artistas, entre outros, o teatro amador não foi completamente largado pelo Estado, pelo que, em 1945, apesar de ter criado, pelo decreto-Lei n.º 32.748 de 15 de Abril de 1943, a *Caixa de Previdência dos Profissionais de Espectáculo*, destinada a abranger todas as profissões de espectáculo público ou determinado, pela portaria n.º 10.374 de 22 de Abril de 1943, que considera profissionais de espectáculos os indivíduos, nacionais ou estrangeiros, em condições de serem representados pelos diversos sindicatos da área e que, exercendo a sua arte ou ofício em espectáculos públicos, por eles auferam os meios necessários à subsistência, incorporando na *Caixa de Previdência dos Profissionais do Espectáculo*, o cofre de subsídios e socorros do *Teatro Nacional Almeida Garrett* e a associação de socorros

³³ Nuno Costa Moura (2007) compila uma valiosa sinopse da legislação com incidência teatral, entre 1836 e 1986, que merece ser consultada por quem se interessar pelo assunto.

mútuos *Montepio dos Actores Portugueses*, foram instituídos prémios às sociedades de recreio dos distritos de Lisboa e Setúbal, deixando outras regiões de fora. Estes eram designados por *Prémio Augusto Rosa*, para a melhor comédia ou drama, *Prémio Lucinda Simões*, para a melhor comédia ligeira ou farsa e *Prémio José Ricardo* para a melhor opereta, e em 1959 é lançado o *Concurso de Arte Dramática das Colectividades de Cultura e Recreio e dos Grupos Dramáticos Independentes*: o teatro amador tinha aqui uma competição anual organizada pelo SNI, em colaboração com a *Federação Portuguesa das Colectividades de Cultura e Recreio*, composta por fases regionais e pelas finais. Os géneros a concurso eram o *drama* ou a *comédia dramática*, e em anos subsequentes o *drama* ou a *tragédia*, e a *comédia ligeira* ou *farsa*, e em anos subsequentes a *comédia* ou *farsa*. Das regras do concurso, mencionamos as mais importantes que, com o passar dos anos, se foram modificando: a expulsão do concurso aos grupos de teatro que apresentassem actores profissionais, alterada em 1962, e a aceitação da contratação de ensaiadores ou encenadores, que mais tarde conduziu ao género exclusivamente amador e ao amador ensaiado por um profissional.

Verificamos que a atitude do Estado Novo perante as artes seguiu o exemplo das congéneres que lavravam pela Europa de início do século XX. O fascismo foi, usando as palavras de João Bernardo (2002, p. 734), uma estética por necessidade, uma vez que «todo o movimento político que se situe acima das classes e pretenda conciliá-las tem de recorrer a símbolos», arrogou-se supra classista³⁴, procurou fundir o povo, assumiu o primado da arte como necessidade e, por fim, estetizou a política através de momentos encenados para legitimar a sua própria ideologia. Último movimento cultor do romantismo, louvou a morte

³⁴No discurso de António de Oliveira Salazar de saudação e agradecimento ao Porto, em 1949, no Palácio da Bolsa, em 7 de Janeiro, ao inaugurar-se a conferência da União Nacional e a campanha para a reeleição do Presidente da República, podemos verificar esta perspectiva. «Devo à Providência a graça de ser pobre: sem bens que valham, por muito pouco estou preso à roda da fortuna, nem falta me fizeram nunca lugares rendosos, riquezas, ostentações. E para ganhar, na modéstia a que me habituei e em que posso viver, o pão de cada dia não tenho de enredar-me na trama dos negócios ou em comprometedoras solidariedades. Sou um homem independente. Nunca tive os olhos postos em clientelas políticas nem procurei formar partido que me apoiasse, mas em paga do seu apoio me definisse a orientação e os limites da acção governativa. Nunca lisonjeei os homens ou as massas, diante de quem tantos se curvam no Mundo de hoje, em subserviências que são uma hipocrisia ou uma abjecção. Se lhes defendo tenazmente os interesses, se me ocupo das reivindicações dos humildes, é pelo mérito próprio e imposição da minha consciência de governante, não por ligações partidárias ou compromissos eleitorais que me estorvem. Sou, tanto quanto se pode ser, um homem livre. Jamais empreguei o insulto ou a agressão de modo que homens dignos se considerassem impossibilitados de colaborar. No exame dos tristes períodos que nos antecederam esforcei-me sempre por demonstrar como de pouco valiam as qualidades dos homens contra a força implacável dos erros que se viam obrigados a servir. E não é minha culpa se, passados vinte anos de uma experiência luminosa, eles próprios continuam a apresentar-se como inteiramente responsáveis do anterior descalabro, visto teimarem em proclamar a bondade dos princípios e a sua correcta aplicação à Nação Portuguesa. Fui humano.» Acresce a esta informação, que no período de 1928 a 1968, Salazar registou maior número de discursos entre 1932 e 1938, sendo os anos de 1933, com 17 discursos, e 1936 e 1937, com 16 discursos, os mais férteis. 46,9% foram feitos em Lisboa e 40,3% através da comunicação social (GASPAR, 2001).

e a agressão, politizou o sadismo e Mussolini e Hitler apresentaram-se como artistas que manobravam a carne, derradeiro reduto da existência. Terá acontecido o mesmo em Portugal, foi este movimento tão terminante que deixou marcas no nosso país? Não, defende Bernardo, porque «o fascismo português encontrou o seu modelo nas romarias (...) fazendo apologia de tudo o que era pobre e retrógrado, (convertendo) em encenação a própria miséria, o que era mesmo dizer – o país» (BERNARDO, 2002, p. 756) dado que a união dos vários movimentos artísticos numa grande “União Cívica” que reuniu seareiros, integralistas, anarquistas e republicanos, sucumbiu em detrimento de uma perspectiva nacionalista de direita, ela sim cultora de uma revolução estético-política capaz de mobilizar as massas para um projecto modernista e tradicionalista, sustém Reis Torgal (1998). Assim, o fascismo português diferenciou-se dos seus cognatos europeus porque, em primeiro lugar, esteve fortemente ligado à cultura burguesa e, em segundo lugar, mostrando-se menos empenhado nas encenações de força e poder, optando pela exibição encenada do povo e suas virtudes, da cultura popular fortemente incentivada pelo poder central, transformou-o em actor num palco realista manifesto num grande movimento cultor da realidade rural: o concurso da *Aldeia Mais Portuguesa de Portugal*, «precisamente porque constituiu a modalidade de fascismo mais alheada de uma política de massas, (vendo-se) obrigado a assumir uma maior dimensão estética» (TORGAL, 1998, p. 755).

Actualmente, a prosseguidora do projecto de animação dos tempos livres iniciado na década de trinta do século passado como FNAT é a Fundação INATEL (Instituto Nacional para Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores). Hoje tutelada pelo Ministério do Trabalho e da Solidariedade Social, afirma-se, segundo a informação oficial na sua página na internet, «como uma Fundação prestadora de serviços sociais, nas áreas do turismo social e sénior, do termalismo social e sénior, da organização dos tempos livres, da cultura e do desporto populares, com profundas preocupações de humanismo e de qualidade, estando presente em todo o Continente e Regiões Autónomas com uma rede de vinte e duas agências». Vale dizer que no domínio do teatro amador possuímos informação muito dispersa e rarefeita, de deficiente qualidade e recolha inquinada, em nítido contraste com o que conhecemos relativamente ao teatro “institucionalizado”, beneficiário do grosso dos subsídios públicos. Todavia, os espectáculos ao vivo têm vindo a aumentar de forma contínua há mais de uma década, acompanhando a disponibilidade orçamental destinada ao sector e os investimentos, público e privado, na esfera da ocupação dos tempos livres, em linha com o desfecho do processo de transformação do país após a sua adesão à Comunidade

Europeia, facto que motivou o consequente reforço deste género de sociabilidades e estimulou a vitalidade do mercado. No âmbito do teatro³⁵, verifica-se a seguinte realidade:

- a) O número de espectadores e de espectáculos ao vivo avoluma-se a partir do início do século XXI, quando até aí, desde 1960, as sessões não atingiam as 5000 exhibições e os espectadores os 2500 milhões, numa população que rondava os nove milhões de habitantes; após o ano 2000 e até 2015, tocam várias vezes as trinta mil sessões e atingem quase doze milhões de espectadores;
- b) O número médio de espectadores por sessão de teatro tem vindo a baixar desde 1960, alcançando em 1982 valores próximos dos mais recentes, e em 1993 a cifra mais reduzida de sempre: recorde-se que em 1960 a média era de 400 espectadores por sessão, contra os 160 espectadores de 2015;
- c) Desde a década de setenta do século passado até ao início do ano 2000, que o número de espectadores regista uma queda contínua, assinalando os valores mais baixos por volta de 1993. Estes oscilam entre o quase milhão e meio de espectadores na década de sessenta do século passado e os 190 mil espectadores no ano de 1993. Em contrapartida, entre 1960 e 2000, os espectáculos de teatro variaram entre as 2500 e as 4000 sessões, com um aumento brusco a partir do ano de 2000 para valores nunca antes registados, atingindo um pico de cerca de 13.000 sessões em 2008, decrescendo nos anos seguintes e crescendo a partir de 2012 até atingir um novo pico em 2015, alcançando quase dois milhões de espectadores em 11.764 sessões;
- d) O número de espectadores por mil habitantes descreve caminho semelhante desde 1960, decrescendo para valores próximos dos 19‰ em 1993, quando em 1968 registara 152,8‰, até atingir cerca de 200‰ em 2015;

Estes são alguns dos dados que podem ser encontrados para análise se apelarmos à colheita das fontes oficiais, úteis para observar as dinâmicas sociais, as tipologias de consumo, o acesso e participação em eventos de fruição colectiva; ainda na área profissional, recentemente, foi apresentada uma proposta de modelo de apoio às artes, centrada na auscultação aos agentes envolvidos e onde se sugere a «inclusão e agregação de vários níveis» (GABINETE DA SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA, 2017) de modo a alcançar diversos públicos. Porém, as entidades elegíveis devem «exercer actividade profissional» (GABINETE DO SECRETÁRIO DE ESTADO DA CULTURA, 2017), e os grupos de teatro amador estão do outro lado da barricada.

³⁵ Teatro: sessões e espectadores; Fontes de Dados: INE - Inquérito aos Espectáculos Públicos (até 1998) | Inquérito aos Espectáculos ao Vivo (a partir de 1999).

Quanto a semelhante produção para os grupos de teatro amador, o panorama é bem diferente e levanta algumas questões: nesse número de sessões e espectadores apresentado atrás, estão incluídos os espectáculos providenciados por grupos de teatro de amadores, muitos deles patrocinados pelos municípios e usando os equipamentos e infra-estruturas locais? Embora escasseiam elementos rigorosos neste âmbito, provocado pela aparente desatenção e tratamento desconsiderado desta dimensão artística, o facto é que existe uma prática continuada de suporte aos grupos de teatro amador com verbas que não provem da Fundação INATEL, embora esta instituição informe, laconicamente, que atribuiu regularmente apoios aos seus órgãos associados, sem os descrever correctamente, sem pormenorizar a divisão das verbas, sem pesar a sua aplicação, numa nebulosa postura que cerceia a quantificação e ponderação das dinâmicas geradas pelos inúmeros grupos de teatro amador existentes no país. Segundo a sua página de *internet*, informava que dava apoio aos diversos CCD'S (Centros de Cultura e Desporto) associados «intervindo directamente em quatro das áreas culturais onde desempenha, com acentuado relevo, a sua actividade cultural: Cinema, Etnografia, Música e Teatro (...) abrangendo, de forma directa, mais de 300.000 cidadãos, desempenhando um papel fundamental na preservação e dinamização do património cultural português. (...). Instituídos desde 2001, os planos nacionais de apoio abrangem um investimento que, até à data, ronda o valor global de três milhões de euros, distribuídos por cerca de 3.000 associações». Curiosamente, o *Relatório e Contas* do ano de 2016, insiste na omissão: na informação relativa ao *Apoio às Actividades Associativas*, na área do teatro, foram contemplados 32 grupos, que fizeram 33 sessões de teatro; porém, o *Departamento de Cultura*, que debita informação sobre a *Estrutura de Apoio*, as *Instalações Culturais*, o *Arquivo Histórico*, inscreve no item *Actividades Culturais*, a aplicação de 474.385 euros para um orçamento de 781.071 euros, ou seja, 60,8% do determinado; de seguida, sabe-se que as *Delegações Regionais* fizeram uma despesa de 601.000 euros; por fim, a missão actual do INATEL parece centrar-se na «hoteleria do século XXI», como podemos consultar actualmente. Como dizíamos atrás, vão substituindo a esvaziada função do INATEL os municípios, patrocinando festivais de teatro e subsidiando as actividades amadoras: o *Palcos de Santo Tirso*, o *Concurso de Apoio à Criação Teatral para os Grupos de Teatro de Amadores*, de Guimarães, a *Fundação da Caixa Agrícola do Vale do Távora e Douro*, que apadrinha grupos de Tabuaço, Armamar, Moimenta da Beira, Trancoso, Penedono, Aguiar da Beira e Sernancelhe, ou o *Cénourém*, de Ourém. Semelhante discussão está patente em algumas observações panorâmicas sobre o processo de desenvolvimento das artes em Portugal, desde o 25 de Abril de 1974.

Segundo Pinto Ribeiro (2001), existiram três fases distintas no quadro artístico pós-revolucionário e em que coexistiram formas de manifestação artísticas de grande homogeneidade estética. Ao primeiro momento, balizado entre a data da revolução e finais da década de setenta do século passado, chamou *A Cantiga É Uma Arma*, expondo toda uma lógica de construção colectiva e de discussão da obra de arte à luz de um paradigma político que reivindicava a presença e a participação: herdeiros dos seus ideais, grupos de teatro independente como *A Cornucópia*, o *Grupo de Teatro de Campolide* ou *A Comuna*, organizariam ciclos de itinerância no sentido de alfabetizar cultural e esteticamente uma população sedenta de ver ser representadas peças de autores proibidos pela ditadura fascista, e reivindicariam apoios do Estado para a sua realização sustentada. Vasques acrescenta algumas notas, considerando que esta fase durou apenas entre 1974 e 1976, e o teatro praticado nesse período estava conotado com o realismo social, congruente com a denúncia social. Data de então a discussão sobre o valor do teatro como serviço público, responsável pela idealização e criação de uma estrutura de formação e apoio aos actores, o *Centro Dramático de Évora* (CENDREV). O segundo momento foi apelidado de *Querer Ser Desesperadamente Moderno*, período em que se assistiu a uma crítica ao modelo anterior e se reflectiu nas transformações experimentadas na década de oitenta do século XX: a entrada na CEE, a influência do pós-modernismo nas artes, a abertura ao estrangeiro e a maior visibilidade de Portugal no contexto mundial, assim como o regresso de portugueses que haviam estudado no estrangeiro e que, transportando essa herança, a quiseram aplicar ao tecido artístico nacional. No teatro, pontificaram o ACARTE³⁶ (Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte da Fundação Calouste Gulbenkian), por onde passaram nomes como o grupo de teatro *O Bando*, Jan Fabre, Jorge Silva Melo, Jorge Listopad, Ricardo Pais, Giorgio Barberio Corsetti, Tadeus Kantor, entre outros, e o *Festival Internacional de Teatro*. Vasques (1999) considera tratar-se de um «período de solidificação», balizado entre 1974 e 1984. É nesta altura que surgem grupos como *O Bando*, *Casa da Comédia*, *A Barraca*, *Seiva Trupe*, *Teatro de Campolide* ou actual *Companhia de Almada*, *Art'Imagem* e *Companhia de Teatro de Braga*, que se juntam às já existentes *Teatro Experimental do Porto*, de 1953, *Teatro Experimental de Cascais*, de 1963, *Teatro Estúdio de Lisboa*, de 1964, *A Comuna*, de 1972, e a *Cornucópia*, de 1973. Ao terceiro momento Pinto Ribeiro titula de *Já Somos Internacionais, Só Nos Falta Ser Cosmopolitas*, e situa-se entre o início dos anos noventa e os dias em que Pinto Ribeiro escreve o seu artigo, em

³⁶ Para saber mais sobre este serviço da Fundação Calouste Gulbenkian, nas áreas do teatro, dança, música e *performance art*, aconselhamos a leitura da tese de doutoramento de Ana Bigotte Vieira (2016) e produção anexa (2014)

2001. Neste período assiste-se ao triunfo da estética da sociedade do espectáculo, o que provocou alguma crise nos grupos de teatro históricos saídos da revolução. Segundo Pinto Ribeiro (2001, p. 230), a sua reacção registou-se na aposta em novos dramaturgos nacionais, acusando-os, por inerência a todas as outras áreas artísticas, de «pré-modernos» e «ausentes de uma representação actualizada no mundo», lamentando-se da inexistência de perspectivas e projectos experimentalistas, de pouca investigação no sector e deficiente formação na área.

Em outro registo, João Pinharanda (2005) afirma que no campo das artes, e até à ascensão do fascismo, pontificava o naturalismo expresso em telas onde o sentimento saudosista imperava, com Amadeo de Souza Cardoso a destacar-se como pintor de vanguarda artística. Com o Estado Novo, aquilo que se entendia por modernismo era uma súpula de opções estilísticas referenciadas a António Ferro que denotava «um espírito de assimilação superficial e eclético, mundano e cosmopolita, das respostas vanguardistas dos anos 10, construído na ignorância quase total dos desenvolvimentos seguintes (expressionismo, surrealismo, abstraccionismo geométrico) ou assimilando-os numa elegância superficial e prolongando quase consensualmente esse modo dominante de fazer até meados dos anos 40» (PINHARANDA, 2005, p. 256). Contudo, coexistiram com o modelo oficial correntes disruptivas como o surrealismo, o neo-realismo e o abstraccionismo, sendo importante notar que Pinharanda se refere a artes de vanguarda e nunca à cultura popular.

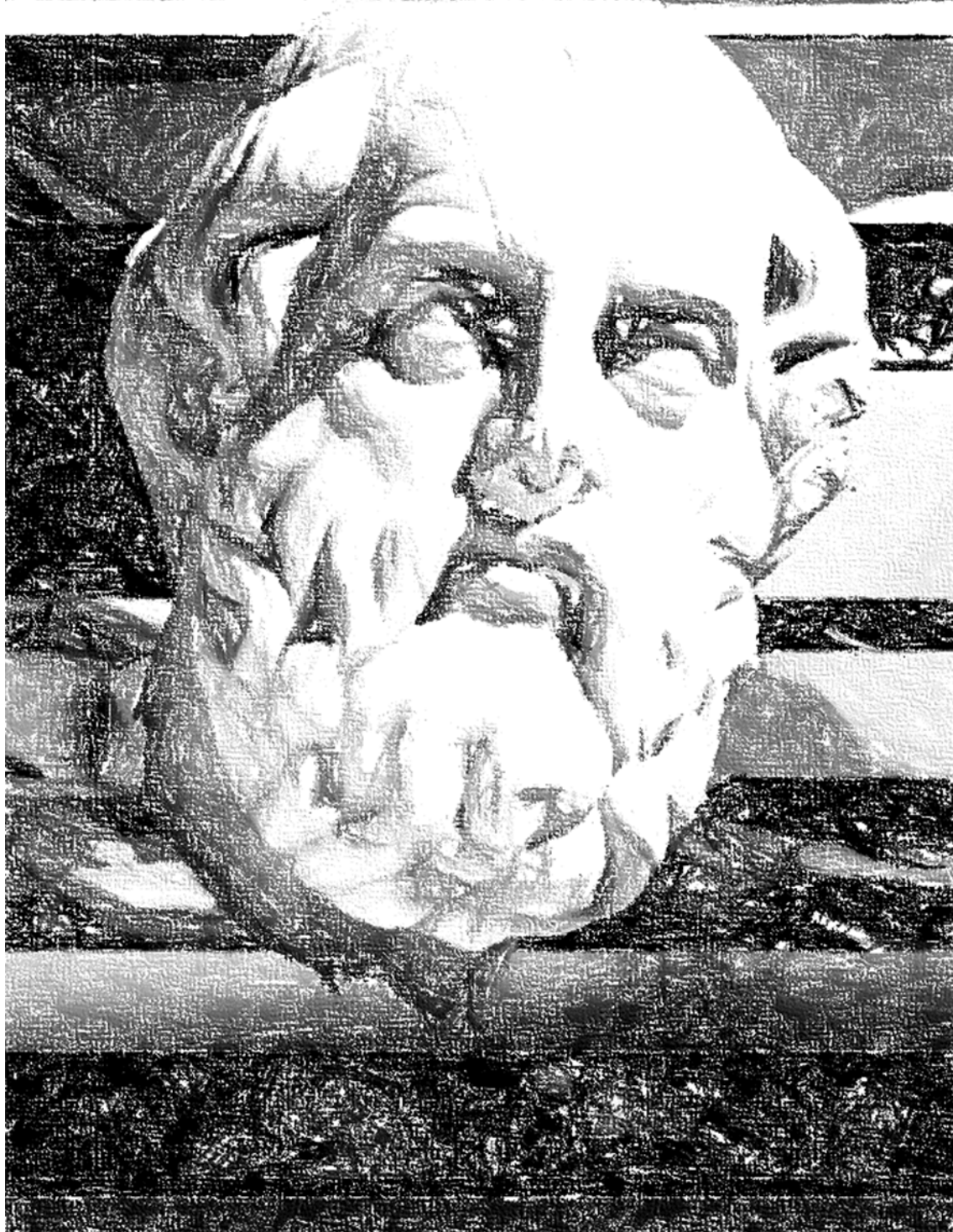
Já Idalina Aguiar de Melo (1993, p. 558) discute o assunto da penetração de uma forma específica de teatro, de influência alemã, tributário do conceito de semi-periferia de Boaventura de Sousa Santos. Segundo ela, «aplicar o conceito de semi-periferia à problemática da cultura em Portugal pressupõe, à partida, o reconhecimento de lugares de ambiguidade e contradição típicos de uma cultura aberta a influências centrais, mas capaz de preservar uma margem de autonomia que salvaguarda a sua própria identidade, podendo, inclusivamente, tornar-se, por sua vez, referencial de sentido em relação a outras culturas, ditas periféricas». Para a autora, o teatro português sofreu influências externas e viveu de um cosmopolitismo favorecido pela revolução de Abril e queda da ditadura fascista, que permitiu uma maior abertura às mesmas forças, mas sublinha as críticas feitas no período pré e pós-25 de Abril, amplificando as vozes de quem se queixava da existência de um teatro comercial com pouca qualidade e de um *Teatro Nacional* demasiado académico. Nesta tecedura, e vivendo do lado de fora da trama, o teatro reivindicado por um público e corpo teatral intelectualizado de outro feitio, encontrava-se à margem, censurado ou reprimido. De igual modo, e corroborando algumas opiniões de Pinto Ribeiro (2001), o teatro da fase pós-25 de

Abril, estava desactualizado por desconhecer e se encontrar afastado do teatro de vanguarda feito no estrangeiro, nomeadamente na Alemanha, segundo ela, situada na linha da frente, assim como pela «falta de preparação da maioria dos nossos homens de teatro» (MELO, p. 570). Desta forma, a adaptação ao contexto sociocultural português de peças de autores de outro universo cultural, resultaram da pior maneira, no dizer de Gastão Cruz, citado pela autora (MELO, p. 571), em peças extremamente conservadoras, reivindicando uma revolução na linguagem teatral. Finalmente, e no que concerne aos públicos do teatro, Rui Telmo Gomes (2004) e João Teixeira Lopes (2004) procuram uma segmentação tipológica.

Para o primeiro, os lugares de classe elevados e a alta qualificação pessoal correspondem a maior regularidade nos consumos culturais e a tendência observada em Portugal é a da juvenilização dos públicos, explicada pela crescente escolarização da população que constrói correspondências entre o perfil social e o padrão das práticas culturais. Quanto ao segundo, assume que a tipologia de públicos se divide em três figuras: os habituais, os regulares e os retraídos. Os habituais são escassos, juvenilizados, qualificados e de alto capital cultural, estando em «sintonia criativa com os criadores» (LOPES, 2004, p. 46); no que se refere aos irregulares, são jovens, denotam frequências episódicas, possuem uma ocupação precária e estão expostos a fenómenos de regressão cultural. A sua relação com a cultura é oblíqua ou distraída; por fim, os retraídos, demonstram práticas de sociabilidade local, possuem baixo capital cultural e níveis baixos de qualificação. Os seus hábitos cingem-se às ofertas da sociedade de consumo e meios culturais locais.

Todo este caldo cultural colige perspectivas de observação e interpretação do fenómeno teatral, panoramas estéticos, culturais e políticos que proporcionam pistas de compreensão sociológica e que se actualizam com o curso da história. Assim, e relacionando-o com a proposta de Manuel Carlos Silva (2009, p. 101), não devemos autonomizar a análise da sociologia da vida quotidiana onde o teatro ocorre de um exame da estrutura de classes, mas enquadrar níveis de análise organizacionais e sócio-estruturais e, indagando-nos sobre o sentido da acção social, procurar apreender os significados de estruturação das práticas sociais que se organizam em torno de um objectivo, que, em si, representa a produção de cultura e a construção da sociedade.

O TEATRO AMADOR E A CULTURA POPULAR



O TEATRO AMADOR E A CULTURA POPULAR

Quando iniciamos esta tarefa, imaginávamos que se converteria rapidamente num trabalho comparativo entre o teatro amador e o teatro que convencionamos chamar de erudito ou «de escola», pois iriam inevitavelmente transparecer pontos de aproximação e desvio, clivagem e semelhança na totalidade das suas formas de produção artística. Como já prevenimos, este texto suporta-se, em parte, nos resultados de uma pesquisa conduzida durante quatro anos e da qual resultou um trabalho académico. A estratégia de desenvolvimento da investigação no terreno passou pela avaliação de dimensões pertinentes para o enquadramento deste universo de práticas sociais, como a formação do actor, a sua actividade artística e as representações em seu torno, assim como as suas condições de vida e de trabalho. Para tal, seleccionamos um conjunto de grupos de teatro amador do distrito de Vila Real e aplicamos um agrupado de técnicas de entrevista, privilegiando a entrevista focalizada e as entrevistas aprofundadas, além da observação participante, pois não podemos esquecer que o contacto directo com os colectivos foi fundamental e assumidamente importante para a sua caracterização: estar com eles, participar nas suas tarefas quotidianas, passar longos períodos de observação na sua companhia, integrando digressões, ensaios ou fazendo direcção de cena, colaborando com as montagens e desmontagens, acompanhando os grupos em ocasiões festivas, teve um grande peso na consolidação do processo de pesquisa, conferindo-lhe substância, detalhe e um grau de profundidade mais elevado. Mais uma vez, o recurso a enfoques qualitativos e a uma metodologia cruzada e subsidiária da antropologia e da sociologia permitiu-nos absorver o material empírico visceralmente. Tal implicou a verificação dos processos criativos originados em contexto de ensaio e o acompanhamento de algumas saídas dos grupos, procurando abarcar e compreender a rede social que organiza a digressão, além da auscultação da sua dinâmica colectiva e a vida extra-artística de cada um dos indivíduos que o compõe. De igual modo, foi necessário proceder ao levantamento documental de informações pertinentes para situar historicamente os grupos no panorama do teatro amador regional, assim como conceptualizar com maior rigor questões inerentes ao universo artístico em causa, consultando teóricos que fundamentaram nos seus trabalhos questões de cariz essencialmente prática e ligada ao tema da encenação.

O nosso percurso dividiu-se em duas linhas paralelas que se olhavam mutuamente: a pesquisa empírica e teórica que originava a reflexão empírica e teórica. Em relação à pesquisa, não ocorreram grandes embaraços na aplicação dos procedimentos metodológicos, porque sabemos que o uso da técnica está nitidamente definida como ponte para resolver objectivos, mas em relação ao confronto com a produção científica, o espelho teórico encontrava-se

parcialmente embaciado: quando nos referíamos ao teatro, não podíamos olhar para fenómenos diferenciados e com alguma especificidade usando os códigos institucionalizados, maioritários e convencionais, pois corríamos o risco de fazer julgamentos etnocêntricos e totalitários. Nesta medida, o nosso trabalho passou também por uma apreciação epistemológica aos pressupostos que organizam uma prática concreta, às narrativas de asserção e aos códigos convencionais do teatro erudito ou «de escola», pois defendemos que para compreender o teatro amador é necessário arranjar novas ferramentas de enquadramento teórico, relacionadas com os processos de aprendizagem prática que são, na sua essência, díspares. Colocando em dúvida esta produção e procurando perceber as distinções, enveredaríamos pelo caminho traçado por Bourdieu: divisar o conjunto de esquemas de percepção e aprendizagem da estrutura, equacionando classe e capital cultural.

As classificações e o “gosto popular”: à procura de conceitos e classificações, rumo à intersecção cultural

Antes de avançarmos, é necessário estabelecer, numa primeira fase, algumas nomenclaturas que servirão de base articuladora à linguagem empregue neste capítulo. Julgamos necessário descodificar esses rótulos e perceber onde radicam, no intuito de desvendar o complexo social que os suporta, pois observamos, quando se trata de classificar genericamente o fenómeno teatral, a subsistência de uma série de convenções que, notadas com pormenor, constituem uma amálgama difícil de encaixar e, tentadas a ler a realidade social, enfermam de subjectivismos e etnocentrismos letais à nitidez. Iremos, a partir de agora, falar sobre o teatro amador, uma vez que este escapa em grande medida à lógica da sociedade do espectáculo que adoptámos em parte do título desta publicação e que assumiremos como lugar discursivo para comentar todo este complexo analítico que abraçamos.

Se o teatro erudito possui uma história matizada institucionalmente por escolas ou grupos de teatro de relevo, com toda a sua produção discursiva disciplinar, conhece uma evolução no sentido do requinte técnico-expressivo, suportado pelo trabalho burilado do corpo, selecção, leitura e exploração dos textos e reprodução interpretativa pelos actores, assim como pela presença de um conjunto de profissões anexas ao espectáculo, como o cenógrafo ou o sonoplasta, entre outros, que lhe atribuem o estatuto de “criação artística”, o teatro popular, subsidiário de uma visão histórica, etnográfica e antropológica, é visto como um género sem história, arcaico e estagnado, de padrão essencialmente oral e carácter bucólico, ingénuo e apaixonado, que o Romantismo do século XIX amplificou e o fascismo

logrou para emblematizar o povo rural. Uma vez que se pretende falar no julgamento do *gosto popular*, situemo-nos momentaneamente neste assunto para trazer à discussão o conceito de “cultura popular”.

Este conceito pode apreciar-se sobre duas formas: reportando-nos às sociedades pré-industriais, que representam a cultura nacional ao jeito de emblema vivente no espaço rural, filiadas à invenção liberal e romântica das nações e promotoras da associação entre *territórios* e *cultura* como esforço regulador dos padrões de conduta tradicionais das populações rurais com o objectivo de os integrar nos meios urbanos, assim como ao desenvolvimento disciplinar do estudo das representações dos usos e costumes, folclore e tradições, sinal comum nas pesquisas realizadas durante os séculos XVIII e XIX, ou referindo-nos às sociedades industriais, emoldurado sob o prisma da comunicação em instâncias da *sociedade do espectáculo* ou *cultura de massas* disseminada a partir dos espaços urbanos, aproximação que adquire maior relevância com o advento dos estudos sobre o seu efeito nas classes trabalhadoras, enquadrando-a como narrativa retórica que determina a crença e indica um comportamento desejável. Sob a primeira esfera, reparamos que as transformações sociais, demográficas e culturais, modificaram a lógica de percepção da cultura popular e geraram a definição positiva das suas práticas e obras, conduzindo a «movimentos de apropriação, citação, refundação, conservação, ruptura e por aí adiante» (SILVA, 1999, p. 441). Sob a segunda influência, fundada num sentido ético, alerta-se para a dispensa de um ponto de vista elitista na sua aferição em detrimento da análise do seu poder persuasivo nas crenças e comportamentos.

Posto isto, presenciemos dois cotejos de “cultura popular”: um inicial, preso a uma visão ultrapassada de cultura, geograficamente comprometida, confundida com civilização e derivada de uma leitura precipitada dos românticos, de Hegel e do historicismo cultural, e a outro ligado à cultura de massas, advindo da promoção culturalista da diversidade e relativismo culturais (BONTE, 1991; ÉTIENNE, 2004; PIRES, 2006; STOREY, 2012) contra as ciências da cultura alemãs elaboradas no século XIX. Passamos da cultura do povo apreciada sob a designação de *volks*, reduzida a um espaço pequeno, micro-social, para a cultura das massas, alocada a uma extensão macro-sociológica, vista sobre uma perspectiva sistémica que em alguns aspectos é subsidiária da teoria de Wallerstein (1974; 1979; 1980; 1983; 1984; 1989). Embora este questionamento pondere fenómenos desiguais sob o ponto de vista empírico, os enfoques são semelhantes e respondem ao processo histórico de edificação disciplinar que redundava numa progressiva especialização em sub-áreas de interesse sociológico, equidistante à transformação das sociedades. Por isto, a apreciação não deixa de

ser generalista e controversa, atravessada por preconceitos e ironias, como aponta Lowenthal (1960, p. 574).

Se, como dizíamos atrás, a aproximação tomou inicialmente como objecto o mundo rural por opções políticas, literárias ou estéticas, com o êxodo dos campos, migrações rumo às cidades e seu crescimento demográfico, processa-se uma mudança no enfoque e nos pressupostos analíticos de que a famosa Escola de Chicago é exemplo, como resultado da fundação, em 1892, do departamento de Sociologia da universidade homónima. A cobertura de todo o dinamismo social resultante do desenvolvimento populacional da área metropolitana de Chicago, e a que o intemporal livro de Znaniecki e Thomas sobre os camponeses polacos emigrantes nos Estados Unidos, escrito em 1918, responde, mais do que pretender explicações para os comportamentos divergentes, busca a sua memória social, matriz cultural de base e o seu “ponto de vista”, sob uma forte lógica de pesquisa empírica que irá posteriormente vingar nas ciências sociais. Afinal, procuravam-se os hábitos culturais em grupo observados como cadeia de significados consolidadores da memória mediante processos interactivos, não mais desorganizados e indiferenciados nos campos, mas com existência concreta e assinalável nas cidades. Por este motivo, a interpretação e o foco da “cultura popular” desvia-se para o “estilo de vida” em instâncias da invenção e promoção do lazer, não apenas como direito mas particularmente como *valor* (DUMAZEDIER, 1960, p. 565), conjuntura característica das sociedades capitalistas industrializadas ou «civilização tecnológica» (FRIEDMANN, 1960, p. 551) que, após designarem o trabalho como ideal ético, como direito individual e como circunstância intrínseca ao sistema, provocaram a sua divisão e com ela uma ordem específica de ocupação cronológica do tempo, concebendo, por inerência, a ideia de *tempo livre*, referência difusa entre as sociedades pré-capitalistas (BAKTHINE, 1970; HUIZINGA, 2003; FEBVRE, 2003) e longe de conhecer uniformidade e continuidade no espaço rural de então, onde o primado do trabalho era um postulado. Mas não só.

A partir de meados do século XIX um conjunto de alterações vem contrapesar a autoridade classificativa: com as revoluções liberais, as elites deixaram de controlar culturalmente os seus subordinados e assistiram à expansão da novel cultura das classes trabalhadoras e populares, progressivamente educadas e munidas de motivações de origem política, que colocaram em causa as noções tradicionais de coesão cultural e estabilidade social. Storey (2012) personifica esta transformação na figura de Matthew Arnold e seus estudos relativos à temática em discussão, revelando que o fraccionamento entre *alta cultura* e resulta de um preconceito político, vinculado à crítica da participação activa dos membros

das classes trabalhadoras na agitação sufragista de 1866/87, e da observação depreciativa dos produtos culturais populares gerados a partir de então; por outro lado, a reivindicação educativa das mesmas classes, considerava Arnold, colocaria em perigo os seus próprios fundamentos culturais e as bases de uma sociedade em que a aristocracia declinava e a democracia liberal prosperava. Arnold não conseguiu evitar a ruína do antigo regime nem a ascensão popular, mas nós verificamos nos seus pretextos o colapso do excesso de zelo na defesa da autoridade moral das classes instruídas e o insucesso que preside à reivindicação instrutora das classes mais desfavorecidas escolarmente. Acompanham-nos na tarefa, para citar apenas alguns, Passeron e Grignon (1989) e seu trabalho comparativo entre a chamada “cultura erudita” e a “cultura popular”, Pasquier (2005), num sugestivo artigo sobre a mudança de enfoque da sociologia francesa na análise das culturas populares, e Storey (2012).

Os dois primeiros autores alegam que o enfoque do conceito “popular” é animado por preconceitos e etnocentrismos disciplinares, atribuindo-se como uma espécie de epistemologia sem vigilância crítica que se interpõe no caminho das análises sociológicas mais cuidadas, obscurecidas por concepções miserabilistas e populistas do objecto e, por isso, inaptas para entender a sua capacidade produtiva no campo do simbólico. Como possuem privilégios suficientes para determinar análises arbitrárias, sublinhadas pelo domínio e gestão da escrita mediante processos autorizadores da sua fixação, conservação e memória, que erigem desigualdades sociais, impõe-se politicamente sobre as produções sem a sua chancela. Pronunciando-se nesta linha e contra a etiquetagem escarnecedora de *sociologia das mitologias*, a derivação da Sociologia para o ponto de vista dos Estudos Culturais dispensou a perspectiva desqualificadora em detrimento da sua análise como sistema de valor, cobrindo o diálogo existente entre estratos de diferente valorização política e operando, com isto, uma alteração no foco e nas metodologias. Já Storey (2012) recupera a imagem da ambiguidade do conceito em questão, que se revela na comparação escalar entre as duas dimensões opostas e no processo subjectivo de reivindicação ou afastamento, depreciativo ou valorativo, fundado na perspectiva categorizadora de quem manipula e avalia. Como tal, a classificação de “cultura popular” não pode ser desmembrada de uma análise política que contemple a apreciação das influências exercidas pelos agentes sociais neste plano, uma vez que o estabelecimento de uma ordem é enquadrado pelo peso das classes classificadoras sobre as classes subordinadas, entre uma cultural dominante e uma cultura dominada.

Foram razões estéticas, intelectuais e políticas que estiveram por trás da procura de entendimento do povo e que se compendiam em poucas linhas: a revolta contra a *razão* e objecção da matriz clássica da arte, vista como artificial quando confrontada com o primitivismo cultural da “arte do povo”, factor decisivo para o fazer alinhar com a identidade

nacional, imutável e sem centelha de desenvolvimento histórico. Assim, o ponto de vista político de *nação* é construído por intelectuais e imposto ao *povo* com o qual ambicionavam identificar-se (BURKE, 2010, p. 48), ainda que atravessada por operações delicadas de categorização estável, porque, sugere Burke, que aborda as teses nucleares desta discussão com consistência, profundidade e acutilância maiores, recorrendo a um manancial de fontes que vão desde a música à literatura, a cultura popular encontrada pelos letrados por alturas da sua recolha, realizada a partir do século XVIII, não tinha nada de monolítico nem homogéneo (BURKE, 2010, p. 60) mas influenciou a cultura erudita que a espreitava na tentativa de a decifrar, colocando ambas numa posição de «ambivalência, bi-culturalidade e bilinguismo» (BURKE, 2010, p. 68). Hardy (1993, p. 162) também o nota a propósito da construção social da cultura popular do Québec, operada identicamente pelas elites intelectuais que a implantaram mediante a

«apropriação mítica do espaço nacional (...) elaboração de uma consciência histórica que afirmou o carácter distinto e homogéneo da nação, atribuindo um papel preponderante às elites religiosas e laicas e excluindo as classes populares do conjunto de actores; a constituição de um património intelectual, sobretudo através da literatura que se manteve cativa dos modelos provenientes da França tradicional; pesquisa folclórica e etnográfica de uma cultura popular supostamente derivada da continuidade com a cultura francesa», contra uma matriz cultural americana.

Para ele, foram os historiadores modernos que iniciaram este debate conceptual, feito sobretudo no sentido de destapar as diferenças existentes no seio das culturas populares sem as opor à cultura das elites, mas desvendando as influências recíprocas e dinâmicas no curso da concepção de uma *história das mentalidades*, como apontam Vovelle (1992) ou Lowenthal (1960), o que leva este último autor a questionar-se se existirá um «fosso intransponível» entre a cultura popular e a arte erudita, confirmando o juízo da permeabilidade e «fluidez das fronteiras» que Grossberg (1992, p. 77) também regista, e a dificuldade no julgamento estético. Pasquier (2005, p. 62), por sua vez, interroga se serão estas oposições pertinentes e não se deverá analisar cada fracção em si mesma, Storey (2012, p. 1) avisa para a necessidade de definir claramente sob que termos se deve conter o problema, e Ginzburg (1999), por último, reconfigura o objecto de estudo e circunscreve o assunto sobre um ponto de vista metodológico e empírico distinto.

No domínio epistemológico, Ginzburg concentra-se na representatividade cultural do sujeito, baseado na proposição que os comportamentos individuais devem ser reconhecidos na forma como a cultura age sob a compreensão que aquele possui do mundo, recusando a formulação imprecisa e heterógena de “consciência colectiva”, mas abrindo via a aproximações de carácter fenomenológico. Como tal, em *O Queijo e os Vermes* amplifica as

questões de permeabilidade entre estratos ao evocar a figura de «circularidade entre níveis de cultura» para discutir as correspondências e determinações mútuas entre o fenómeno da cultura popular e uma presumida orientação erudita que se devota à sua análise, forma acabada da «concepção aristocrática de cultura» (GINZBURG, 1999, p. 4). Porém, segue um itinerário diferente e pouco explorado pelos seus antecessores, indo cavar a resposta junto dos produtores locais de cultura, mais especificamente nos espaços de contacto entre as formas escritas e as formas orais que formulam o imaginário camponês, em detrimento da absorção passiva das imagens produzidas por letrados quando a analisam sob uma perspectiva dicotómica e, preferencialmente, colocando-se a si próprios no patamar de máxima importância relativa. Com isto, Ginzburg pretende polir a ambiguidade existente em redor das classificações, uma vez que o *lebenswelt* de Menocchio, o camponês sujeito a um procedimento inquisitorial, não se forma exclusiva e rigorosamente a partir da leitura dos livros que possuía na sua biblioteca doméstica, surgem indicados no rol do processo e levam o autor a uma análise e comparação aturadas com os textos canónicos, mas na sua interpretação subjectiva produtora de um imaginário particular escorado num substrato local que molda e enquadra, sob uma perspectiva de senso comum, este material erudito. Deste jeito, a cultura oral acompanha, numa estrada paralela, a cultura escrita e engendra leituras particulares num sistema de edificação pela ligação.

Foi a divergência entre o texto oficial e a apreciação pessoal de um moleiro que o condenou nas mãos da Santa Inquisição, detentora hegemónica da interpretação e do «privilegio da cultura» (GINZBURG, 1999, p. 143), baseada, ela própria, em mecanismos de poder que Mattoso (2013), Minois (2003) e Sardinha (2005) examinam. O primeiro, a propósito da investigação sobre a origem desconhecida de santos portugueses, cita inúmeras fraudes resultantes da replicação descuidada das fontes escritas, algo que é importante considerar a esta altura por visar o mesmo assunto de construção desigual de um imaginário popular; o segundo, a propósito do estudo sobre a origem e evolução histórica da imagem do diabo, redige uma tese sobre as relações entre a história e o poder; o terceiro explora a controvérsia vivida no seio da cultura popular e todo o conjunto de reivindicações deste cariz no estudo realizado sobre o universo das tunas musicais da Serra do Marão. Vamos por partes e comecemos pelo historiador português.

A proliferação hagiográfica nos séculos XVI e XVII está ligada à «invenção erudita do popular» (MATTOSO, 2013, p. 273), assim como à criação de uma consciência em estreita conexão com um tipo civilizacional característico da época. Sabemos hoje que muitos livros foram dizimados em prol de uma versão do agrado dos especialistas que decretavam a sua correcção e probidade canónica, que as traduções eram ambíguas, não respeitavam

algumas regras do latim e se relacionavam «com uma cosmologia e antropologia (...) abandonadas no século XIII» (MATTOSO, 2013, p. 223), campo do popular mas censuradas pelas «classes superiores, com a severidade dos seus princípios morais e racionais (que contribuíram) para a dessocialização e degradação das práticas habituais da religião popular, da superstição e da magia» (MATTOSO, 2013, p. 225), influenciadas que foram pelas correntes de pensamento filosófico de origem grega ou oriental contra o, bem presente na época, culto dos mortos. Desta forma, predominou o juízo da autoridade superior na atribuição de valor, transformado, no terreno das práticas sociais objectivas, em controlo social, aferição equivalente que se descobre no trabalho de Minois (2003) relativo à pesquisa da correspondência entre o processo histórico e a produção de literatura religiosa. Se, num primeiro instante, na edificação de um corpo teológico, se encontram narrativas estranhas ao espaço geográfico, num segundo verifica-se a censura ao povo indisciplinado nas questões da fé cuja criação da figura simbólica do diabo se relaciona com o transcurso de sedimentação da autoridade da igreja e controlo social das práticas desviantes.

Por sua vez, Sardinha professa uma tese difusionista na construção do universo da música popular, associando-o ao fenómeno de *globalização* e disseminação histórica dos variados géneros musicais pelos diversos espaços geográficos. Já sob a perspectiva das classificações, para este autor não existe *música regional* nem *música tradicional*, mas apenas «música em processo de tradicionalização» (SARDINHA, 2005, p. 16) que obedece a processos multiespaciais de apropriação e construção de afinidades culturais, possui uma memória histórica que remonta aos séculos XVII, XVIII e XIX e, por isso, determina a desconfiança em considera-la como género intemporal e avesso a alterações, mas que sofre interferências de outros géneros musicais, de sensibilidades regionais ou mesmo classistas. Esta posição não deixa de levantar um conjunto de perplexidades, atendendo à argumentação empregue e a aferição conceptual que Sardinha faz de “cultura” e de “popular”. A primeira deriva da utilização da classificação empregue por Jorge Dias para “cultura popular”, percebida como «toda aquela que não é erudita, sendo esta definida pela circunstância de ser obra de autor com escola, isto é, composição elaborada por académico, músico que estudou, aprendeu e põe em prática as formas de construção musical consagradas pela história e ministradas nas escola de música» (citado em SARDINHA, 2005, p. 37). Ou seja, a “cultura popular” acaba por ser a «exclusão de partes» (SARDINHA, 2005, p. 37), uma vez que ela «submete-se à imposição do costume (...) espontânea, irreflexiva, conservadora, colectiva, intemporal, inter-geracional, tradicional» (SARDINHA, 2005, p. 38). A segunda é subsidiária desta última, e advém da aproximação etnológica do conceito de cultura em Ernesto Veiga

de Oliveira: opondo-se ao saber erudito e racional, a cultura popular é «a rede invisível de ideias, gestos, convenções e crenças bebidas nos hábitos caseiros, na educação e no convívio, que, assimilados inconsciente e passivamente, escapam à crítica da razão e modelam o nosso comportamento e nossos gostos, maneiras de agir, pensar e julgar, individual e socialmente, as formas de relação com outrem, os nossos sentimentos e raciocínios» (citado em SARDINHA, 2005, p. 38).

Depois de criticar asperamente a menorização da música popular, incluindo nas suas alegações a defesa da liberdade expressiva e a validade da chamada música *pimba*, não deixa de ser irónica a ratificação da tese da “inconsciência popular” presente em Veiga de Oliveira, derivada do difusionismo de géneros, da miscigenação, transformação, apropriação e importância da oralidade, confirmando que as opiniões sobre as relações existentes entre a cultura popular e a cultura erudita resultam em defesas acicatadas, muitas vezes naturalizadoras e parciais, por parte dos diversos agentes sociais. Todos eles procuram legitimar a sua visão do mundo, ocupando posições de poder e tentando hierarquizar as distintas categorias, dando sentido ao seu mundo. Mas a questão que se deve colocar é a seguinte: será que pelo facto de se promover, requerer e defender a diferenciação, existirão relações antagónicas e impermeáveis?

Embora se torne fundamental interpretar as causas estruturais dos comportamentos de uma forma congruente e liberta de preconceitos, não cessam os argumentos irónicos face à cultura popular. Verifica-se algum paternalismo neste âmbito, que sai frequentemente em defesa da educação das camadas populares, alistando depreciativamente a sua ignorância, deseducação e má formação, e incitando-as à aprendizagem e alfabetização. Por vezes, defendem-no se for realizado sob as suas premissas, como no Estado Novo. Em outros casos, registam um importante sentido educador que visa a mobilidade social dos actores sociais e o enriquecimento feito sob os moldes de uma sociedade centrada no privilégio da educação formal. No entanto, se antes eram os escritores, aristocratas e elementos da burguesia que analisavam o povo como bastião da moralidade, a partir da revolução industrial são os membros da classe média quem reivindica o protagonismo da superintendência do gosto das classes populares.

Desta forma, as discussões em torno da cultura popular estão atravessadas por perspectivas flutuantes. Se existe um lado condescendente que procura desfazer a ambiguidade, apontando uma leitura legítima dos seus produtos com base num método interpretativo erudito, o lado naturalizante defende a estabilidade do concreto como produto sem história, contemplativo, imutável, cristalizado historicamente e indiferenciado culturalmente. Estes dois horizontes, por serem flutuantes, estão sujeitos a pressões e vacilam na atribuição de validade, tributando-o por intermédio de um discurso colonizador que se

desagrega e permuta posições em determinadas alturas. Nessas ocasiões, vemos os naturalizadores a reivindicar excertos de produções científicas para apelar à memória, como aconteceu em Rio de Onor por ocasião do *re-study* de Pais de Brito, onde a população recorria frequentemente ao texto capital de Jorge Dias para justificar as suas práticas quotidianas, e os condescendentes a usar os seus veiculadores em sessões de contemplação colectiva, como aquela que assistimos numa conferência sobre comunitarismo agro-pastoril, que requisitou a presença de um habitante local para, na primeira pessoa, falar sobre a vida na aldeia, tornando rapidamente à subvalorização escalar explicada pela forma como os operadores locais da “cultura popular” são influenciado pelas culturas dominantes, reinterpretando os materiais eruditos com tonalidades locais. Por fim, se um enfoque se funda em processos de educação formal, no outro os processos de educação informal ganham todo o destaque. Mas a lógica persistente é a da «difusão vertical do gosto» (ÉTIENNE, 2004, p. 125), da desconsideração dos seus raciocínios. Afinal, ficamos pelo critério psicológico, da fruição subjectiva, ou pretendemos entender onde radica a formação do gosto individual, qual a sua história e critérios grupais de classificação?

Os críticos da cultura de massa defendem, sob um ponto de vista psicológico, que esta satisfaz desejos pessoais de *compensação* e *distracção*, mas este género de observações é incorrecta, pois pretendem uma análise sociológica e explica as práticas sociais como efeitos psicológicos, objectivos pessoas e factores de declínio cultural. Nas palavras de Lowenthal, «o esquema de uma teoria social da cultura popular será fornecido pela consideração de um conteúdo, histórico e contemporâneo, pelas comunicações dentro de uma elite, entre a elite e o público em geral, e no interior do público em geral» (LOWENTHAL, 1960, p. 578). Por isto, a aproximação sociológica deverá necessariamente agregar-se a uma análise política que contemple a observação sistematizada dos produtores, consumidores, mediadores e classificadores, cujos interesses, pressupostos estéticos, ética e reivindicações de legitimidade não coincidem. Seria bom, prossegue o mesmo autor, «se os cientistas sociais estivessem dispostos a juntar-se aos estudiosos da literatura, arte e filosofia, para identificar e analisar os documentos disponíveis sobre o papel dos meios artísticos e populares [pois] forneceriam muito provavelmente uma contribuição importante para a sociologia do conhecimento» (LOWENTHAL, 1960, p. 584), abrindo via à culturalização da Sociologia e busca de novas metodologias de pesquisa empírica.

Mas o trabalho é difícil. O sociólogo que levante as questões de poder, autoridade e legitimidade, que avalie a concepção de gosto, não passa impune por esta trama e a sua procura de objectividade é regularmente censurada pelas inúmeras subjectividades que dão

forma a este universo: solicitar a empresa de uma sociologia do teatro confronta-o com recusas, aceitações e negociações; aproxima-o ou distancia-o, porque condensa um conjunto de referências empíricas, observa-as e critica-as sem prestar tributo a ninguém. A observação do “popular” é generalista e conceptualmente vaga, pois subsiste como ficha de activação de uma óptica e persiste como conceito vazio que pode ser preenchido de acordo com as necessidades do argumento, como refere Storey (2012, p. 1). Por sua vez, a Sociologia procura resolver o assunto e perceber a sua especificidade mediante o estudo da distribuição classista do gosto, combatendo o subjectivismo e as visões individualistas ao contemplar o aspecto colectivo fundado na interacção.

As classificações no teatro

Falamos até agora na suposta relação dicotómica entre aquilo que se convencionou chamar de “cultura erudita” e de “cultura popular”, observando a que *jurisdições culturais* dizem respeito, as divergências focais que encerram, o resultado teórico produzido e o sentido vertical como encaram estas duas grandezas. Da mesma maneira, quando nos reportamos ao teatro, surge-nos o mesmo embaraço dado que as classificações são instáveis: o teatro popular, visto como depositário de uma cultura popular modesta, influenciável, plagiadora, surge numa nova oposição ao teatro erudito, oficial, de escola, considerado e aplaudido; nestas antíteses não encaixa o teatro amador, despontando como esfera sem classificação por não se associar nem às nuvens rarefeitas do teatro popular nem às nuvens densas do teatro erudito, muito menos a uma cultura instruída, privilegiada, categorizada positivamente, e ainda menos a uma cultura popular, porque esta pauta é recusada pelos diversos agentes sociais que a interpretam, que buscam negociar um lugar positivo na estrutura e tratam de valorizar as suas práticas: não são excessivamente maus, mas também reconhecem que não são excelentes. Provavelmente o teatro amador será uma nuvem média do género *altostratus*, oferecendo uma visão borrada do sol, e não um belo *cirrocumulus* avistado do alto, mais perto do astro-rei, nem um agitado *stratocumulus*, muito próximo da terra e da matéria palpável. Como tal, pretendendo resolver a situação de aparente incapacidade classificativa, expomos as nossas modestas propostas para tentar pensar este campo, aferindo o conceito sobre o prisma de Bourdieu (2000; 2006; 2008) que, conheça-se, se relaciona, em primeiro, com a diversidade de capitais assumidos em diferentes espaços sociais, estruturados em si como microcosmos regidos por regras específicas e, em segundo, com a distribuição desigual de recursos, que institui um terreno de luta entre dominadores e pretendentes a esse posto mediante combates em torno da significação, estruturação e conservação. Sinteticamente, o

conceito de *campo* encerra toda uma dinâmica relativa às classes sociais, às práticas, à legitimidade e à crença.

Assim, por teatro popular entende-se toda a manifestação expressiva que visa a produção de efeitos lúdicos de diversão, organizada ou relativamente organizada e espontânea, e que requer poucos meios para a sua realização; entende-se por teatro profissional, a manifestação expressiva dos indivíduos que recebem pelo seu trabalho um salário, possuindo ou não treino específico legitimado pela formação em instituições escolares especializadas ou, em vez disso, pela própria instituição em si que confere estatuto distintivo³⁷; finalmente, entende-se por teatro amador toda a manifestação expressiva derivada de indivíduos que, ocupando os seus tempos livres, procuram o teatro como actividade de expressão sem lhe estarem vinculados profissionalmente e daí possam obter um salário. No entanto, é importante notar que todos eles partilham um objectivo comum, a diversão, pois é impossível omitir o seu fundo antropológico relacionado com o jogo, como apontam Huizinga (2003), Caillois (1990) ou Dubois (2007). E o que os distingue? A marca da instituição, da escola e a ocupação socioprofissional, ou, dito sobre outra maneira, a estrutura, a socialização e o lugar de classe.

Usualmente caracteriza-se o teatro popular como manifestação artística atravessada por estereótipos e marcada pela presença de uma cenografia abundante que serve indirectamente de suporte à acção e acaba por não ter utilidade objectiva para o seu curso e fundamento, mas surge como alicerce sob o qual o actor se apoia primordialmente e não convive bem na sua ausência³⁸. Nas palavras de Paulo Raposo (1993), o teatro popular apresenta obras curtas sem grande desenvolvimento argumentativo, reservadas, em alguns casos, a separar peças de maior complexidade narrativa, tamanho e duração, as personagens quase sempre retratam as classes mais humildes, as temáticas reflectem as preocupações do momento e, por último, ao cariz cómico associa-se a crítica social. Supostamente seria neste género de composição artística que o teatro amador encontraria a sua filiação, mas ele evidencia, pelo contrário, alguma delicadeza e elaboração que nos permite determinar importantes ressalvas qualitativas quando comparadas com o teatro popular e que se dividem

³⁷ Esta classificação foi baseada nos trabalhos de Machado Pais, Vera Borges e Paulo Raposo.

³⁸ Observamos, aliás, em várias peças a que assistimos durante os quatro anos de pesquisa, que os cenários eram quase sempre os mesmos, a disposição de cena era idêntica de peça para peça e, instados a explicar por que razão não removem os quadros velhos de anos anteriores e deixam a cena nua, responderam que «o teatro não se faz sem cenários». Como no período renascentista, o cenário ajuda a criar a ilusão, mas para a realização do “drama” numa aldeia próxima de Vila Real, é pouco relevante a exaustiva organização cénica e a fidelidade dos figurinos. No “drama”, aos casacos compridos do pai e do pretendente de sua filha, juntaram-se as calças, sapatos e camisas trazidas de casa; ao chapéu do Exército Vermelho do Sargento Sebastião, junta-se o camuflado de caçador e a ele a farda actual dos Bombeiros Voluntários da Cruz Branca de Vila Real.

em dois aspectos: o primeiro relaciona-se com um ângulo de cariz excessivamente antropológico e pouco histórico, centrado na recolha antropológica dos etnógrafos, académicos e teóricos do regime fascista vistos anteriormente, situado entre o fim do século XIX e início do século XX, e hoje em dia apresenta-se como manifestação estilizada por cidadãos informados e conscientes de uma linha estética que oscila entre o fundo antropológico de leitura arcaica ou arcaizante e a promoção turística e seu uso performativo, político e ostentador de identidade, como aponta Santos Silva (1999) - encontramos esses exemplos, um pouco por todo o lado, vivificados por trás de uma dinâmica que aproveita o isolamento para transportar códigos de acção específicos reconhecidos como marcas culturais; o segundo aspecto informa que estas categorias com que iremos trabalhar, referem-se a realidades heterogéneas e que integram muitas designações, sem fronteiras nítidas e estáveis, pelo que anexá-las ao teatro amador e estancá-las é incorrecto.

É necessário explicar que as convenções não se adaptam hermeticamente, mas giram em torno de uma classificação subsidiária dos trabalhos da antropologia, insuficientes a nosso ver, pois omitem as suas características de charneira e sua organização interna, por mais que continue a ser olhado como acção profana, sempre que confrontado com o seu opositor erudito. Manter este ponto de vista sem assinalar o evidente senso comum que o sublinha, significa partir para o terreno com um conjunto de pré-conceitos que ocultam a vida pessoal de cada um dos actores para fortalecer esta conspecção elaborada a partir *de cima*, assim como desconsiderar o esforço quotidiano de procura da expressão mais fiel às indicações do encenador e ao processo de construção da personagem que lhe esteja relacionado, qualquer que seja. De igual jeito, sobrepor estes géneros convencionados, por dificuldade interpretativa, despeito disciplinar ou incúria, expõe uma amálgama de perspectivas e conceitos que inquinam o panorama, pois o teatro amador apresenta, por vezes, formas de espectáculo próximas do seu opositor erudito, manifestas no porte da obra literária escolhida para levar a cena, no perfil dos actores, sua formação e trabalho no palco, e o teatro profissional enferma frequentemente dos alistados vícios do teatro amador e popular ditados por muitos, como a impreparação e inépcia dos actores, a visão anárquica do espectáculo, a simplicidade e velocidade com que este é aprestado, ou mesmo a necessidade de dar respostas quantitativas aos órgãos institucionais que subsidiam as companhias. Por isso, é necessário clarificar os termos de comparação que nos permitam conceber escalas de aproximação e assim penetrar no objecto de estudo. Para sermos justos, torna-se difícil distinguir peremptoriamente o que é amador e o que é profissional, seguindo a linha de apreciação da obra na sua totalidade e a aferição semântica das palavras. Como tal, julgamos que a melhor

forma de analisar estas manifestações passa pelo exame das convenções estéticas, que são culturalizadas e organizam a apreciação daquilo que é considerado *bom teatro* ou *mau teatro*, relativizando-as, sem deixar de entender onde radicam, enveredando por uma análise sócio-histórico-cultural que considere a estrutura, a socialização e o lugar de classe.

A manifestação expressiva encontra-se em ambos os casos com as suas tonalidades teóricas e técnicas, e ambos exteriorizam propósitos estéticos perceptíveis em figurinos, cenários, formas de expressão, entre outros aspectos; defendem gratificações de tipologias diferenciadas, articulam um discurso que sustenta e acompanha a própria actividade expressiva, e em todos eles se verifica, também, a defesa dessa perspectiva e demanda da sua legitimação. Além disso, dizer que o teatro amador não possui uma estrutura estável de organização, produção e reprodução do espectáculo é precipitado, pois ela existe, ordenada e com objectivos claros³⁹, mas as suas regras são distintas e encontram-se ligadas a racionalidades específicas que devem ser compreendidas e contextualizadas. Victor Turner (1982) corrobora a nossa ideia. Entusiasmado com a proposta de Lévi-Strauss em apreender os códigos sensíveis, pressagiando alguma atenção aos fenómenos expressivos pontificados no corpo, defende que é importante compreender a organização social dos grupos de teatro, «os seus laços de parentesco, as posições estruturais, a classe social, o estatuto político» (TURNER, 1982, p. 9). Como o teatro é o exagero dos processos rituais, torna-se fundamental perceber os processos simbólicos e o sistema estruturado que preside à acção do indivíduo num contexto dramático. Este simboliza uma estética que deve atirar a nossa atenção e consideração. É identicamente imprudente dizer que o teatro amador não é arte, pois todos estes âmbitos expressivos a que fizemos menção partilham os mesmos materiais essenciais à produção de arte, o palco, esse «*continuum* fenomenológico» (GARNER, 1994) que sustenta a acção dramática e implica o jogo e a relação com o outro. Deldine e Souriau (*apud* DUBOIS, 2007, p. 88), sugerem que para entendermos o fenómeno teatral se torna imperioso proceder ao exame dos factores do teatro: o autor, o universo teatral, as personagens, o espaço cénico, o cenário, a exposição do sujeito, a acção, as situações, o desenvolvimento da acção, a arte do actor, os espectadores, o teatro enquanto facto histórico, social e cultural e, acima de tudo, entender o teatro como técnica do corpo, de mediação entre um público e o actor que empresta o seu corpo para que o espectáculo faça sentido. Limitado à espacialidade da cena, o corpo é sujeito e objecto, desperta uma análise proxémica e cinética: assim como a indagação da subjectividade da consciência do actor. Por fim, não

³⁹ É necessário incorporar neste discurso a importância de uma instituição fundamental para a construção do fenómeno do teatro amador, o INATEL ou outras instituições organizadas para a promoção do teatro amador.

podemos limitar a nossa análise a avaliações subjectivas da fruição da obra de arte porque entramos nos domínios da psicologia: os trabalhos de investigação sociológica devem compreender onde radica a formação do gosto e das opções estéticas que orientam um determinado produto artístico, filiando-o a uma história das práticas sociais que, em si, unem sujeito e estrutura.

É, pois, nestas divergências de conteúdo que focamos a nossa atenção, nomeadamente na construção da diversidade, indagando os propósitos e perspectivas, mas sempre sustentados por uma postura anti-etnocêntrica, pois a maior parte dos trabalhos científicos produzidos analisa separadamente as duas espécies. Afinal, o que distingue estes géneros de fazer teatro é apenas o teor das classificações e a marca simbólica da instituição, uma vez que se verifica que em muitas companhias de teatro profissional existem actores que não receberam treino específico ministrado e creditado pela escola e em companhias de teatro amador isso ocorre. Por todas estas razões, é também necessário fazer uma centragem no indivíduo, perceber a sua relação com o colectivo que lhe indica e legitima o estatuto, tornando-se inadiável a promoção de uma Sociologia do Teatro que actue nestes campos, de cariz sócio-histórico.

Deixemos agora estes confrontos e passemos à produção científica existente neste domínio em Portugal: muito escassa. É certo que os trabalhos produzidos sobre o universo do teatro introduzem conteúdos valiosos para o seu enquadramento, como aqueles executados à volta do quotidiano de actores e grupos de teatro (BORGES, 2007), do teatro popular (GEFAC, 2005; RAPOSO, 1993) dos relacionados com a avaliação e percepção do fenómeno artístico (JOÃO TEIXEIRA LOPES, 2000) ou com o universo e condições de criação dos jovens artistas portugueses (PAIS, 1995), sem contar com as diversas teses de mestrado e doutoramento, de grande valia e que mereciam publicação, mas, depois de Paulo Valverde, poucos procuraram perceber o treino do gesto, a relação do actor com o seu corpo, a incorporação⁴⁰ da noção da personagem e a sua interpretação credível, num plano transversal antropológico e sociológico. Acreditamos que o assunto se reveste de enorme pertinência, uma vez que introduz preocupações inovadoras no panorama das ciências sociais

⁴⁰ O duplo significado do corpo como produto social e produtor de significados chama a atenção para a noção de *incorporação* (*embodiment*): «Um duplo movimento de interiorização e objectivação une o corpo a estruturas» (BERTHELOT, 1995, p. 17). A visão de Connerton é significativamente a mesma e contribui para uma elucidação mais clara. Para ele, a incorporação é uma espécie de mensagens «que comunicam através da sua própria actividade cultural» (CONNERTON, 1993, p. 87). A prática do exigido habitualmente elabora e erige classificações que fazem com que o corpo seja «legível como um texto ou um código» (CONNERTON, 1993, p. 122), ou «como um objecto do conhecimento ou do discurso» (CONNERTON, 1993, p. 126), unindo unidades a estruturas.

em Portugal, como a conceptualização de uma *epistemologia de cena* ou *etno-cenologia* sugerida por Dubois (2007). Este propõe a reconstituição do universo quotidiano do actor, a apreciação das formas como o grupo, composto por indivíduos com objectivos expressivos particulares, funciona, a análise do trabalho de construção da personagem no seio de ambientes de aprendizagem informal, estabelecendo um paralelismo dialogante entre o teatro profissional, erudito e com preocupações de forma e conteúdo suportadas por um quadro teórico, e o teatro amador e popular, supostamente pobre. Desta maneira, importa perceber a dimensão da performance individual à luz dos contributos das ciências sociais e de algumas das suas perspectivas particulares, como o interaccionismo simbólico⁴¹, problematizando esta visão de senso comum ligada ao universo do teatro amador, estigmatizado socialmente pelos seus concorrentes eruditos, o jeito como é administrado o treino corporal, que procura atingir o fim seleccionado por um conjunto de indivíduos num contexto espaço-temporal específico, e as aprendizagens informais com objectivos integradores do indivíduo no grupo social onde a expressão ocorrerá.

O teatro amador no âmbito da cultura popular e a acção social

José Oliveira Barata defende que a discussão em torno do teatro popular é circunscrita por debates matizados pela ascendência marxista e pela autoridade de Brecht, ainda que persista uma corrente culta que questiona as influências populares, mas se serve delas para produzir obras sob a sua dominação. Como tal, Barata sugere que se compreenda «a mobilidade das trocas culturais e como elas se operam de forma interclassista» (BARATA, 2005, p. 62), apontando a sua análise para a denúncia das posturas paternalistas e instrumentalizadoras por parte do poder e que fizeram ao longo do tempo variar o conceito de popular, sempre marginal, confuso e desordenado, difícil de entender em toda a sua especificidade. Confirma-se assim que os instrumentos para avaliar o teatro popular são inapropriados, pelo que devemos tentar, ainda nas suas palavras, «penetrar em campos escondidos, dotados de códigos próprios que só nos poderemos aproximar através de uma efectiva pluridisciplinaridade» (BARATA, 2005, p. 64). Neste sentido, é bom que nos indaguemos, fundados numa óptica que busca examinar o contraditório e gera uma crítica face aos materiais, sobre a hipótese de algumas instituições alimentarem a ideia do teatro

⁴¹ Mead assume enorme pertinência neste contexto. A aceção «o social precede o individual», prioritária na compreensão da experiência, mostra que a interacção simbólica resulta da complexidade das relações interpessoais, assinaladas por processos de partilha de espaços, presença e observação de corpos em situação de partilha fenomenológica, como vislumbrou Goffman.

amador como espaço de particularidades que assimila formas de acção dramática próprias e, consequentemente, formas de organização social reflectoras do descompromisso com uma função estética “mais apurada”, que determinam que não exista mudança. Será isto uma verdade que recorre ao discurso subalternizado para legitimar uma estética ou esta estética sobrepõe-se, enquanto forma socializada no corpo, a tudo o resto? Se assim for, exhibe uma inclinação política marcadora de fronteiras, crucial para entender este complexo e à qual não podemos fechar os olhos. Aqueles que observam os grupos de teatro amador, muitas vezes explicam que a peça de teatro que assistiram «para amador, não está mau» ou relativizam a prestação com o vulgar «de que é que estavas à espera? É um grupo amador!», escutamos várias vezes. Se por esse lado a postura não surpreende, mais inusitado é perceber que aqueles que fazem teatro de forma amadora também manifestam o mesmo, como se este tivesse cristalizado uma medida, um aspecto, um formato, uma cinzelagem específica que vive de práticas socializadas e fundadas nos processos de construção da memória.

Reportando-nos aos grupos de teatro amador com quem contactamos durante a elaboração deste texto e que actualmente prosseguem o seu movimento artístico no distrito de Vila Real, heterogéneos nas práticas sociais e sociabilidades, na memória social, na socialização dos aprendizes e na promoção e defesa de uma sensibilidade própria, julgamos que a sua estética esteja interceptada por dois grandes territórios: a influência histórica, concentrada no campo político abolidor de conflito e gerador forçado de consensos, herdada das estruturas de lazer do Estado Novo e veiculada por discursos latentes que surgem pontualmente, por um lado, e, por outro, a influência literária do romantismo tardio e naturalismo, que perpetuaram decisivamente o seu código ético nas camadas populares pouco letradas e alimentaram uma óptica hegemónica na produção de uma visão de cultura popular. É, pois, de acção social que importa agora falar.

As duas grandes linhagens de abordagem às teorias da acção balancam entre a *escolha* e a *norma*, entre as teorias da escolha racional e as teorias do modelo normativo da acção social; enfim, entre o determinismo social e a acção autónoma do indivíduo. A primeira escola é encabeçada por Max Weber e a segunda por Durkheim, tendo em vários autores derivações genealógicas de grande proximidade. Se estas duas linhas se dividem em dois aspectos, encerram uma filiação mais profunda ao nível da racionalidade teleológica, pois assumem que o indivíduo é capaz de agir de uma forma propositada, que consegue controlar, dominar e instrumentalizar o seu corpo e, por fim, activam a autonomia do indivíduo perante os outros actores e o meio. Rocher (1968) alude os mesmos autores como enunciadores de duas perspectivas de acção social: Weber como promotor de uma versão subjectiva do

assunto e Durkheim como ratificador de uma visão objectiva; Weber a considerar que a acção individual, interactiva, afecta o indivíduo e os seus pares, Durkheim a encarar o carácter da acção social como realidade exterior ao indivíduo e que exerce sobre ele alguma coacção, com propósitos integradores e reguladores.

Rocher vê, ainda, que a acção social deve ser entendida como o resultado de uma perspectiva que examina simultaneamente a exterioridade e a situação. Desta forma, é nas normas, papéis e sanções que devemos procurar a estrutura da acção, sugere Rocher (ROCHER, 1968, p. 43), considerando a acção social «como toda a maneira de pensar, de sentir e de agir cuja orientação é estruturada de acordo com os modelos colectivos partilhados por uma comunidade» (ROCHER, 1968, p. 44). Rob Stones⁴² (2009), por sua vez, sustenta que existem duas perspectivas de compreensão da acção social: uma centrada na análise da forma como as condições sociais determinam a acção, a *norma*, e a outra interessada na configuração dos efeitos sociais que a acção produz, a *escolha*. Em ambos os casos, subsiste a ideia de que para que a acção se realize, deve existir uma estrutura que lhe permita realizar-se e que clarifique objectivamente as normas e os valores que a enformam. Entretanto, é necessário delimitar as fronteiras discursivas e centrar o discurso.

Emirbayer e Mische (EMIRBAYER & MISCHÉ, 1998) apontam no seu famoso artigo do *Jornal Americano de Sociologia* de 1998, intitulado “*O que é a agência?*”, que esta possui três características fundamentais. Em primeiro lugar, a acção manifesta uma orientação criteriosa, com o atributo de activar e reactivar significados de acordo com a relevância das próprias circunstâncias em que se encontra e mede; em segundo, possui uma orientação projectiva e criativa, com vocação de moldagem do seu enquadramento que lhe permite relacioná-la com um conjunto de trajectórias possíveis no futuro; em terceiro, exibe uma orientação prática e avaliadora, baseada em contemporizações morais e julgamentos sobre a forma da acção. Já Rocher (1968) arrola a ideia da existência de um sistema de acção social que apresenta quatro características: a unidade das partes, que valida a perspectiva que os actos são orientados normativamente; a existência de factores de organização ou estruturação, como modelos de acção, papéis e sanções; a interdependência e o equilíbrio. Focando dois níveis de análise, o micro-sociológico e o macro-sociológico, sublinha que estes se desenrolam em dois níveis compreensivos: uma orientação normativa da acção, que se aplica ao estudo das condutas individuais, e a estrutura narrativa da acção, que se reporta aos

⁴² Stones perfilha a opinião que a especialização das teorias da acção social, com enfoques no corpo, tempo, espaço, emoções, entre outros, significa uma viragem ontológica em direcção ao agente social.

conjuntos sociais. Assim, para entendermos uma determinada prática social é necessário perceber a sua orientação normativa e micro-sociológica e a sua estrutura normativa, procurando vislumbrar a composição dos valores que orientam as acções. Ou seja, é fundamental entendermos o *ethos* do grupo social em questão. Esclarecendo este aspecto, conseguimos atingir a dimensão simbólica da acção social: o impulso para a participação, adesão e manifestação de uma conduta através de comportamentos demonstrativos de uma filiação etológica que comunica com os outros.

Um terceiro aspecto que devemos anotar antes de prosseguirmos o nosso caminho é o da relação entre *acção* e *consciência*, afinidade que assume um conjunto de intersecções com outras disciplinas do conhecimento social. Muito a propósito, Boudon (2009) afixa os postulados das teorias da escolha racional: o princípio do individualismo metodológico, que proclama que os fenómenos sociais são o efeito de decisões individuais; o princípio que defende que as acções podem ser compreendidas; o princípio da racionalidade, que sustenta que qualquer acção é causada por razões que estão nas mentes dos indivíduos; o princípio do instrumentalismo, que advoga que as razões da acção postulam as suas consequências; o princípio do egoísmo, que assinala que os actores se preocupam principalmente com as suas acções; e, por fim, o princípio da maximização e optimização, que aponta que os actores manipulam custos e benefícios e escolhem a linha que mais os favorece. Mas o autor pergunta-se, ainda, se a teoria da escolha racional é uma teoria geral, competente para explicar os fenómenos sociais.

Influenciado pelas correntes do utilitarismo económico e por Talcott Parsons, o individualismo opõe-se a uma visão holista e colectivista, centrando a sua atenção nas acções individuais como factor de significado. Contudo, a acção individual pode ser colectiva se considerarmos um grupo coeso e culturalmente sólido, actuante na realidade, como uma nação, por exemplo. Esta é também um actor. Neste sentido, é importante assinalar que os fenómenos sociais resultam da agregação de acções individuais e os constrangimentos da acção decorrem do processo interactivo, sem que o indivíduo deixe de ser um agente racional autónomo. Segundo Boudon, a sociologia assenta sob dois pilares: a observação das estruturas de interdependência ou dos sistemas funcionais. É nas primeiras que se fundamenta o individualismo metodológico, pois essas estruturas forçam as agregações sociais, e por isso se torna tão difícil reiterar a opção nomotética subjacente à análise da acção. Ao invés de descobrir leis, trata-se de conjurar modelos explicativos de fórmulas de acção, uma *teoria de geometria variável*, como apontam Durand e Weil (1990, p. 119), que oscila entre a liberdade e o constrangimento que, em alguns casos e somando todas as acções

individuais movidas por objectivos conscientes, podem provocar *efeitos perversos*. É pois os processos de tomada de consciência que reivindicamos como sociólogos, e devemos buscá-los não apenas no indivíduo mas na *unidade mínima* que Simmel anotava e se situa na interacção, lugar onde se encontram expectativas recíprocas.

Uma boa síntese sobre as teorias da acção elaboradas no nosso país, é realizada por Carvalho Guerra (2006). A autora parte da problemática da acção política para discutir a sua lógica, considerando na análise os processos de manipulação dos recursos por parte do indivíduo no seio do colectivo. Centrada no campo político e nos processos de decisão, associando o interaccionismo simbólico ao colocar o conceito de actor no centro das operacionalizações teóricas, a autora acaba por reconhecer o primado da heterogeneidade de projectos e interesses contraditórios quando se fala em acção social, tornando necessário vincular as práticas a sistemas de acção que clarifiquem toda a sua complexidade. A acção possui objectivos, intencionalidade e pressupõe uma conduta estável; tem como outra face o conflito e como essência a pertença a um colectivo. Enquanto exteriorização de uma identidade colectiva, incorpora as seguintes dimensões: o reconhecimento de si e do outro, a legitimação de um sistema de acção e uma nova forma de regulação societal, pelo que analisar as suas dimensões implica perceber a sua forma e função, os processos de identidade e as relações comunicativas num contexto operacional mais vasto, assim como a construção da ideia de comunidade, que compreende lógicas de acção centradas no grupo. Deste modo, no teatro amador, que sistema de acção justifica os comportamentos individuais?

A introdução argumentativa do conceito de *rede* alerta para a diversidade de talhos organizativos, mecanismos de interacção, formas de coordenação e dinâmica nas relações, que envolvem negociação e compromisso, assim como dependência na gestão de recursos. Um outro aspecto do universo das redes, importante de ser sublinhado, é o da socialização da produção e da fraca verticalidade das relações, fundadas na densidade da relação formal mas na volatilidade da relação informal: os membros do grupo mostram-se solidários na edificação de um objectivo comum, atravessados por processos de decisão associados à experiência de simultaneidade colectiva, aliados à apreciação e valorização da conjuntura de desenho e conclusão de objectivos, o que comporta uma dimensão histórica englobante da avaliação da profundidade do sistema de acção e a construção de representações sociais comuns.

A acção individual no colectivo perfila uma vertente cognitiva, que permite interpretar as mudanças sociais, normativa, que enuncia os valores centrais que asseguram a vida colectiva, e instrumental, que indica os princípios mais importantes que orientam a acção

política, pelo que falar em acção colectiva implica reconhecer o indivíduo como actor consciente das relações de poder e dominação, e participar nela origina estar envolvido nas estruturas de forma a garantir capacidade formal de decisão, de exigência e de expectativa, assim como admite um campo de relações sociais e um sentido colectivo de acção. Este conceito, de identidade colectiva, edifica assim uma perspectiva socializadora que estabiliza padrões de comportamento.

Assim, a autora propõe um método compreensivo da estratégia dos actores, baseado no pressuposto que os grupos sociais têm expectativas diferenciadas e interesses múltiplos, e que as técnicas de compreensão e análise da acção são provisórias e exploratórias. Nas suas palavras, esta é uma «metodologia etnopolítica centrada na análise da participação que visa aprofundar as relações de poder que afectam o sistema de acção, mas, e sobretudo, construir a acção colectiva a partir de um conjunto diversificado de actores e interesses» (GUERRA, 2006: 104). Ou seja, procura-se perceber as interacções, as tensões, os conflitos e a acção num âmbito de gestão de recursos e interesses num sistema em que o conflito é pedra angular, assim como os interesses divergentes e a procura de mudanças sociais distintas. Ela mesma avança com as variáveis a analisar. Primeiro, observar os actores e a sua função no projecto; segundo, desenhar os interesses dos actores face aos problemas objectivos do projecto; terceiro, identificar os conflitos de interesse entre actores e redes de interesse, de forma a entender como se gerem os recursos; quarto, identificar as relações de poder entre actores, salientando os processos de decisão e cooperação; quinto, analisar as condições de mobilização; e sexto, avaliar a adesão e conflitualidade inerentes aos objectivos.

Na direcção de Carvalho Guerra, Michel Crozier e Erhard Friedberg assumem protagonismo na procura das relações estabelecidas entre o actor e o sistema, todas elas atravessadas por estratégias de acção. Derivando a análise para o estudo da acção colectiva, afirmam que esta, ao ser balizada pela interacção entre meios e fins, torna obrigatória a inclusão da ideia de *sistema* uma vez que evoca um ponto central: a desigualdade de aceder aos mesmos meios e recursos. Um outro aviso que se faz ao leitor é a necessidade de considerar a mutabilidade do conceito de acordo com o enfoque, contexto ou realidade em análise, pois por *actor* devemos entender, em ocasiões distintas, um *indivíduo* ou um *colectivo*. No livro *L'acteur et le système* (1977), os autores começam por estudar o grupo em si, as suas características e modo de organização, para depois inclinarem a observação para o campo da acção. Vamos seguir o seu fio condutor, começando pela análise das dinâmicas sociais que subjazem ao grupo.

Segundo os autores, os grupos para serem formados devem possuir e desenvolver duas características centrais à sua essência: oportunidade e capacidade. Para operacionalizarem estes dois vectores impulsionadores da acção, necessitam de uma estratégia que lhes permita estruturá-la de acordo com a imprevisibilidade do seu desenlace. Nestes termos, a acção é activa e contém um aspecto ofensivo e um aspecto defensivo, dado que o seu objectivo é a demanda da melhoria da sua situação ou o alargamento da sua capacidade de agir, o que nos leva a observar a acção estratégica como acção política, fundada no poder e na assimetria da relação de troca e negociação, continuamente desequilibrada, porque os recursos de força, os «constrangimentos estruturais» (CROZIER & FRIEBERG, 1977, p. 77) são sempre desiguais. Assim, Crozier e Friedberg propõem realizar uma análise estrutural das desigualdades sociais, destacando a desproporção de recursos mobilizáveis, faceta que é intrínseca a qualquer organização. Neste aspecto, entre poder e organização existe uma ligação directa, pois esta última situa as relações de poder, assinala-as e atribui-lhe funções inerentes. A análise feita até então pode parecer determinista e funcionalista, mas não o é. Porquê? Em primeiro lugar porque os autores introduzem a noção de *jogo*, subsidiária da teoria com o mesmo nome e da qual resultam análises curiosas da acção estratégica, e consideram a margem de manobra e a liberdade de acção como conceitos operacionais do entendimento da acção, pulverizando o conceito de poder. Desta forma, a estrutura e regras fornecem a matriz dos comportamentos, mas permanecem «provisórias e contingentes» (CROZIER & FRIEBERG, 1977, p. 107) com toda a tipologia de «constrangimentos e recursos» sem serem neutras, pois privilegiam uns em detrimento dos outros. Vale a pena transcrever um período do livro, pois ilustra o sentido das nossas afirmações.

«O estudo do funcionamento das organizações (...) passa pela observação e medida de atitudes, comportamentos e estratégias dos seus membros, pela avaliação dos seus recursos específicos assim como toda a espécie de constrangimento que limitam a margem de manobra e pesam sobre as suas estratégias, para tentar compreender a racionalidade das suas atitudes, comportamentos e estratégias na reconstrução de estruturas, natureza e regras do jogo que jogam» (CROZIER & FRIEBERG, 1977, p. 110).

Esta partícula reivindica uma aproximação experimental e indutiva que autoriza a compreensão da acção motivada, assim como propõe uma sociologia da acção organizada. Num segundo aspecto, o uso das teorias do *jogo*⁴³ introduz alterações na lógica da análise da acção social, centrando-se nos mecanismos de integração de fenómenos como a *estrutura*, o *papel*, a

⁴³ Já atrás convocamos Johan Huizinga e Roger Caillois para falar do fenómeno do jogo. As suas teses divergem pouco, e concordam ao afirmar que o jogo cria civilização. Neste sentido, não é despidendo o sentido avocado por Crozier e Friedberg, ao considerarem a acção como uma construção humana relacionada como modelos culturais de uma sociedade.

pessoa, todos eles fenómenos de relação e negociação. O jogo assume-se como «um mecanismo concreto graças qual os homens estruturam as suas relações de poder (...) é um instrumento que os homens elaboram para regulamentar a sua cooperação» (CROZIER & FRIEBERG, 1977, p. 113). A alteração provocada por estes autores situa-se, por um lado, no ganho semântico que a palavra *jogo* empresta à analítica e que a palavra *ação* não possui, pois encontra-se presa ao racional, consciente, objectivo e sedimentado. Quanto ao jogo, relaciona-se com o seu carácter efémero, instável, lúdico e manipulador da realidade, assim como ao contributo teórico deveras estimulante que introduz na analítica. Desta forma, fica certificado que o indivíduo aprende a situar-se, percebendo as possibilidades e os limites das suas escolhas e as actualiza permanentemente, assim como se entende que «a estrutura é a codificação provisória de um estado de equilíbrio entre as estratégias de poder em presença» (CROZIER & FRIEBERG, 1977, p. 122). Concluímos que o estudo das relações de poder dentro das organizações que a análise estratégica enceta, parte do pressuposto que os actores entram em cooperação e que, por força disso, movem-se no sentido da integração na organização. Esta filiação estrutural-funcionalista, que se concentra nas relações de poder como factores motivacionais de incertezas no desenrolar das acções, chega-nos, por exemplo, com a utilização do conceito operativo de *papel*, depositário da obrigação existente entre indivíduos e estrutura.

Quanto à autoridade da estética, sabemos que o romantismo exerceu uma influência muito forte na viragem do século XIX para o século XX, sendo etiqueta predominante nas camadas que faziam e assistiam a peças de teatro. Encabeçada pela burguesia, que reflectia nesta arte todas as suas ansiedades e a utilizava como espaço de crítica social acusativo da aleivosia aristocrática e sua proeminência moral falsa, assunto já tocado em páginas anteriores, estes textos agrestes reforçavam o desdém e colocavam no imaginário popular a revolta contra os seculares dominadores. Assim, a burguesia exibe uma doutrina e estética com contornos particulares e substância própria, fundada na idealização de uma nova organização do colectivo. Se quisermos resumir o assunto concernente à influência cultural e histórica exercida sobre estas estruturas expressivas, acreditamos que o teatro amador, tal como encontramos hoje, é herdeiro das transformações sociais vividas em Portugal na passagem do século XIX para o século XX e descendente de um curso histórico promotor da ocupação de tempos livres que os órgãos de propaganda do Estado Novo impulsionaram. As formas teatrais que apreciamos durante a nossa investigação parecem filiar-se aí, no exuberante período romântico⁴⁴ prévio ao aparecimento da figura do encenador, por

⁴⁴ É importante assinalar que a ideia de encenação é relativamente recente, olhando para a história milenar do teatro. Em Inglaterra, durante o Renascimento, o actor principal ou autor da peça conduzia os pequenos momentos de ensaio, feitos muitas vezes na manhã do dia de espectáculo. Posteriormente surgirão outros autores que pensarão a movimentação dos corpos em cena de forma mais sistematizada, recusando que a

dispensarem direcção de cena e a arte declamatória persiste em parte desses grupos teatrais observados; noutros, perdura uma postura mais aproximada ao teatro moderno, com ensaios que duram meses e, ao contrário das primeiras, orientação de cena. No seu conjunto, formam um corpo heterógeno e polimórfico, com rostos dissemelhantes, não sendo bastante para definir uma linha característica. Mas não chega. Consideremos uma outra vez a interferência que o regime fascista português exerceu sobre as colectividades de teatro, focando-nos nas formas privilegiadas de organização grupal.

As colectividades e a circulação da palavra

Durante a vigência do Estado Novo era assaz notório que as formas de fazer e exhibir teatro nas zonas rurais estavam vocacionadas essencialmente para as camadas populares, utilizando uma linguagem e recursos de estilo de que eles gostavam e se identificavam. A palavra, a sua boa entoação, continua a ser fundamental entre eles, pelo que não nos pode passar ao lado a importância do teatro radiofónico⁴⁵ na construção de uma estética que em muitos grupos de teatro poderia estar modelada e que um ensaiador⁴⁶ confirmou assistir. Desta forma, é crucial assumir a sua centralidade técnica e simbólica, uma vez que a boa dicção e articulação arrogou-se como factor de relevo para um indivíduo de uma população rural. A palavra é importante entre camponeses, pois é significado de erudição, distinção e diferença; manifesta aprendizagem, leitura e conhecimento, emblemas que continuam a faltar a muitos indivíduos; pronunciá-la correctamente, falar bem e ser bem entendido, é extraordinariamente valioso para os grupos populares. Esta é uma boa pista para entendermos a relação existente entre o teatro e a sociedade, e percebermos como este

interpretação seja apenas um assunto meramente pessoal. Com Konstantin Stanislavsky, surgiu a ideia que se devem maximizar as capacidades expressivas, usando uma metodologia de ensino que promulgue a acção física como vector fundamental da cena e devotando atenção aos processos corporais (GROTOWSKY, 1968, p. 16).

⁴⁵ Segundo Eduardo Street, em entrevista ao *Jornal de Notícias* de 8 de Maio de 2006, «o teatro radiofónico foi o grande divertimento nas décadas de 1940 a 1970» e manteve «um público fiel até à década de 1990, quando desapareceu da rádio portuguesa», disse este radialista e autor de *O Teatro Invisível, História do Teatro Radiofónico*. «Nas rádios europeias continua a existir, noutros moldes, é claro, e até há uma grande competição internacional todos os anos, o Prémio Itália», acrescentou. Recordando a época dourada do género, Eduardo Street realçou que o teatro radiofónico foi «o grande divulgador de autores portugueses». Eduardo Street era o profissional que mais peças de teatro, folhetins e séries realizou na história da rádio portuguesa. Começou na Rádio Universidade em 1953, onde escreveu, sonorizou e realizou programas na área da História, Literatura e Teatro. A primeira peça de teatro que sonorizou foi *O Iconoclasta*, de Fernando Amado, no Teatro Avenida, em 1955. No ano seguinte, foi convidado pelo produtor e realizador Cunha Teles, para sonorizar jornais e documentário cinematográficos. Paralelamente ao teatro radiofónico, sonorizou filmes de António Lopes Ribeiro, Perdígão Queiroga e Francisco de Castro. Em 1963 entrou para os quadros da Emissora Nacional, na qual ingressara em 1958. Colaborava, ainda, com a Rádio Renascença e com a Rádio Clube Português.

⁴⁶ Durante uma entrevista com o ensaiador mais idoso de um grupo de teatro do distrito, este confessou-nos que na década de 60 do século passado, assistia a peças de teatro radiofónico, «Menos a Rádio Moscovo. Essa era proibida. Era perigoso, por causa da ditadura».

género de penetrações autorizam tipologias de acção dramática e justificam a nossa busca por uma epistemologia de cena. Mas se a rádio foi importante no enquadramento estrutural da palavra, o cinema, além de passar a mensagem do Estado Novo⁴⁷, plastificou os gestos, solidificou-os e transmitiu-os. Centremo-nos agora na sua preponderância.

Não é estranha a mestiçagem e a relação de proximidade entre estas duas áreas artísticas. A inclusão de técnicas de cinema na revista *Ob da Guarda*, com o quadro *O Rapto de uma Actriz*, em 1896, é prova. As luzes apagavam-se, corriam-se os panos e surgia uma sequência de imagens filmadas por João Correia, mentor da produtora Portugália que, juntamente com Aurélio Paz dos Reis, assumem todo o protagonismo na introdução desta arte em Portugal. A nosso ver, parece existir uma forte influência do cinema português na configuração de um gosto estético e de uma cinésica expressiva que se manifesta na alocação verbal e movimento cénico, quando se sabe que grande parte dos actores de cinema de então, como António Silva, Vasco Santana, Ribeirinho ou Beatriz Costa, oriundos da *Revista à Portuguesa*, transportaram uma forma particular de fazer teatro para o ecrã, assim como realizadores, como Cottineli Telmo, que depois de ter realizado o filme *A Canção de Lisboa*, encenou a revista infantil *Abecêzinho*. Vejamos com algum detalhe todos estes pormenores.

Luís de Andrade, em programa exibido a 4 de Janeiro de 2012 na RTP, confessou que, quando o canal de televisão público iniciou as suas emissões, grande parte dos programas de entretenimento foi feita com actores que vinham do teatro. Tomé de Barros Queiroz, Domingos Marques ou Maria de Fátima Bravo, além de actores de revista e cantores influenciados pela linguagem cinematográfica, foram também artistas do teatro televisivo que animou os serões portugueses na década de 60 do século passado. Esta indústria recrudescente de entretenimento de massas devotava alguma atenção à instrução e correcção de posturas dos artistas. A gestualidade assumia-se como factor de aprendizagem e ensino, de prescrição e vigilância. Como reconheceu António Fortuna no mesmo documentário, Maria de Fátima Bravo causou «escândalo ao fazer gestos enquanto cantava, atirando um braço para trás». Já Artur Garcia revelou que no Centro de Preparação de Artistas da Emissora Nacional⁴⁸, na década de 60 do século passado, se «aprendiam formas de cantar e

⁴⁷ Vasco Santana dá corpo a um conferencista que se ocupa a proferir palestras sobre as virtudes da educação. Desde 1952 e durante dois anos, filma as diatribes do Zé Analfabeto. Pode-se ver nas primeiras imagens do filme de Felipe de Solms a sua ligação à *Campanha Nacional de Educação de Adultos* e consultar o seu perfil e filmografia em www.cinept.ubi.pt/pt/pessoa/2143688632/Felipe+de+Solms.

⁴⁸ Em 1940 a Emissora Nacional é transformada em organismo autónomo, com a publicação da Lei Orgânica, pelo Decreto-Lei n.º 30752, que apresenta a primeira fase dos Planos de Radiodifusão Nacional. Na sequência, são montados emissores em Lisboa, Porto, Coimbra e Faro e criados programas de rádio de grande aceitação e impacto no país, como o *Folhetim Radiofónico*, o *Rádio-Teatro* e o *Domingo Sonoro*, onde pontificaram Vasco

estar em palco», pelo que devemos considerar a importância da composição de uma cinésica padronizada de acordo com ópticas sociais e culturais. Esta mistura, no nosso entender, foi marcante para definir uma forma legítima de fazer teatro, sabendo que a população portuguesa, pouco letrada, mas consumidora de cinema e posteriormente de televisão, era enormemente influenciada pelo fenómeno que o filme *O Pai Tirano* comentou. Por sua vez, a música usada no cinema⁴⁹ conquistava a atenção do público, dado que em Portugal a indústria musical apenas se implanta com maior vitalidade a partir da década de 50 do século passado, e justificava exhibições prolongadas de sessões que alimentaram uma nova forma de ocupação de tempos livres e permitiram a transmissão de configurações cinésicas, «produzindo e emitindo estereótipos cinésicos» e «aproximando o produto e o espectador» (ADORNO, 2003, pp. 164). Mas também existiam discrepâncias.

No cinema da década de 30 e 40 do século XX, apenas o realismo de Manuel de Oliveira contrariava uma estética que se esforçava por não afrontar o regime, ao escolher figuras e histórias cuja profundidade confrontava os problemas simples, notórios na cinematografia da altura e que passavam incólumes pelo olhar atento da censura. O regime não queria examinar os problemas sociais e a Lei nº 2027 de protecção do cinema nacional, de 18 de Fevereiro de 1948, frisa que não seriam contemplados no Fundo «as comédias amáveis ou até de bons costumes populares, mas (que) (...) explorem o que ainda há de atrasado, de grosseiro, na vida das nossas ruas, ou no porte de certas camadas sociais» (COSTA, 1978, p. 95). As obras cinematográficas sabiam escolher na perfeição o seu público e eram feitas na sua direcção. Constantino Esteves (citado em COSTA, 1978, p. 106) defendia que os seus filmes serviam para «darem dinheiro na província, e estarem ao gosto do rapaz do talho, da velhinha de imaginação simples, da empregadinha doméstica semi-analfabeta». Quanto a obras realistas, *Sonhar é Fácil*, de Perdigão Queiroga, em 1951, e *Vidas sem Rumo*, de Manuel Guimarães, em 1956, afrontavam a estética oficial e sofriam perseguições de variada feição. O facto insofismável é que o cinema influenciou qualitativamente a gestualidade dos actores.

Com o advento do cinema, novas formas de expressão e acção dramática surgiram, influenciadas pela particular materialidade do fenómeno em si. Desta maneira, a relação que o actor passou a ter com a câmara de filmar era substancialmente diferente da que tinha com o público, desprovida de contacto e contiguidade. Benjamin, socorrendo-se das opiniões de

Santana e Irene Velez, o *Zequinha e a Lélé*. Todos eles incluíam rubricas de teatro, do género das novelas brasileiras e portuguesas da actualidade.

⁴⁹ O filme *A Severa*, de 1931, colocou nos ouvidos e bocas as conhecidas músicas *A Rua do Capelão* e *O Timpanas*, e foi exibido durante seis meses para que todos pudessem ouvi-las.

Pirandello, para quem o actor de cinema se vê «exilado do palco e de si mesmo (...) o seu corpo perde corporalidade, evapora-se, priva-se de realidade», (citado em CALHOUN, 2008, p. 370), lança um olhar analítico sobre a obra de arte em circunstâncias de reprodução mecânica, impulsionadora de repercussões sociais profundas e que aqui intentamos descrever, avaliando o actor como se este representasse perante um espelho a visitar posteriormente, na conclusão do filme. Também Kracauer (2001) teceu comentários sobre a especificidade do actor de cinema e do fenómeno cinematográfico em si, revisitando os mesmos assuntos e fazendo ligações entre este e o actor de teatro. Ao contrário do teatro, o cinema não possui *continuum* fenomenológico nem relação directa com plateia que exalte a *realidade*, lugar de vastas e históricas discussões que nos coibimos de trazer à liça por não ser necessário filiar a este texto toda a sua profusa argumentação. Fundados nestas barreiras, quanto mais se conduzir para o cinema a composição da cena teatral mais irrealista se torna a película, defende Kracauer, pelo que podemos afirmar que as formas de enquadramento destas duas realidades se excluem mutuamente porque ambas a metamorfoseiam distintamente. E isto transporta-nos para o assunto da epistemologia da cena, subsidiados pelas considerações sobre as diferenças entre o actor de teatro e o de cinema.

Estes possuem características distintas orientadas para satisfazer as exigências dos seus meios de expressão e públicos, assim como propriedades desiguais de acordo com as funções que assumem nas obras teatrais ou cinematográficas, pois para Kracauer «a existência física do actor de teatro é incomunicável (...) sendo necessário evocar no público a imagem psíquica da sua personagem (...) mediante procedimentos teatrais que dispõe: maquilhagem apropriada, gestos, inflexões de voz adequadas, etc.» (KRACAUER, 2001, p. 128). Ao contrário do actor de teatro, o actor de cinema assume uma postura *anti-natural* para dar a impressão de naturalidade, o que significa que a construção da personagem no teatro é, segundo ele, *anti-natural*, vincando os protótipos de desconstrução da realidade, porção discursiva fundadora da própria forma de expressão. Quanto ao cinema e construção histórica dos seus aspectos expressivos, estas passaram pela transformação da fotografia em “figuras animadas”, convertidas sobre um molde narrativo que foi a razão do seu sucesso, após ter caído na desconfiança dos espectadores saturados com a projecção da realidade. Importava mais, algo que os prendesse. E isso foi conseguido com imaginação, suportada pela técnica que permitiu com que a ilusão ultrapassasse a simulação que se presenciava no teatro.

As relações entre teatro e cinema reportam-se ao início do século XX, com os *films d'art* que procuravam reproduzir um ambiente teatral nas suas obras, filmando o decurso integral da peça de teatro. «O universo da cena teatral é uma réplica inconsistente do mundo em que vivemos, e representa apenas as partes baseadas no diálogo e acção e, através deles, uma intriga que inevitavelmente se concentra em sucessos e experiências puramente humanas» (KRACAUER, 2001, p. 275). No seu começo, o cinema procurou libertar-se de ser uma mera reprodução da realidade, evitou utilizar planos fixos na apreensão do real, avançando para formas distintas emanadas do uso criativo da técnica⁵⁰. Mas as imagens realistas, reproduzindo supostamente a realidade, agradavam apenas às classes médias baixas e entraram em choque com os estetas cinemáticos dominantes que defendiam os processos de montagem, a exploração e decomposição da realidade através de meios técnicos, rompendo com a prisão das suas convenções. E estacamos nesta nova espécie de paradoxo de Diderot, onde a forma de expressão se altera de acordo com o meio expressivo e sua relação desigual com a assistência. É como se no teatro os sentidos imperassem, fossem todos úteis para a matização de uma especificidade de acção dramática e no cinema o actor se encontrasse sozinho perante si próprio no set de filmagens. E as disputas não acabam.

A necessidade de *desteatralização* dos actores de cinema foi um discurso muitíssimo recorrente entre cineastas, teóricos e actores. Numerosas vezes, recorria-se a indivíduos sem preparação para gravar cenas ou realizar películas inteiras, pois estes não *psicologizavam* os sentimentos, como sucedia no teatro⁵¹. Além disso, segundo Kracauer, os filmes que procuravam fazer uma adaptação directa do teatro ao cinema colocavam ênfase nos actores e na contracena, valorizavam excessivamente os objectos inanimados na cena e não utilizavam imagens de suporte ao argumento, enveredando assim em derivações de

⁵⁰ Kracauer faz uma análise histórica dos processos de emergência de uma forma particular de expressão, partindo dos seus primórdios, da fotografia, forma óptima de captar a cinésica corporal e ligada ao enlace entre o positivismo com o realismo radical. Testemunhando as tendências de estilo que opuseram esta percepção realista a uma romântica, defensora da manipulação técnica para produzir o belo e o padrão estético convencionado, sustenta que a perspectiva realista se auto-aniquilou enquanto óptica estética, dando relevo à defesa de uma arte manipuladora da realidade que o romantismo professava. A pugna pelas convenções coloca um conjunto de problemas estéticos, relacionada com a criação de realidade, agora metamorfoseada, dissolvida em alguma coisa interpretada pelo fotógrafo e espectador. A criação da figura de objecto estético decorre da encenação da realidade, ela própria uma intervenção sobre o que supostamente existe sem intervenção humana.

⁵¹ Na Inglaterra de Shakespeare, o teatro era fortemente controlado pelo poder central o seu braço alargava-se ao ponto de impor execuções públicas em peças de teatro, decapitando criminosos. Aí, recorreu-se directamente a uma prostituta, Nell Gwyn, que, após largar as ruas, passou a ser actriz em peças de teatro que envolviam rapto e violação. Segundo Peter Thomson, falando do legado de Shakespeare, «como actor, ligou-se a duas obsessões renascentistas, tais como a mudança e a transformação, e a do mundo como um palco (...) ninguém representa a rainha melhor que Elizabeth I ou o herói com tamanha ostentação como Earl de Essex (...) O actor possui em simultâneo a imagem de enganador, porque o seu engano é visível, e de expositor do engano no mundo» (citado em BROWN, 1995, p. 187). Ou seja, a ideia de *personation*, exige ao actor uma aproximação à inovadora noção de personagem, apesar das indicações contrárias sugeridas pelo texto, e imprime uma perspectiva realística à cena que a ideia de tom circunscreve.

significados. Outro factor a ponderar, é que o cinema utiliza um conjunto de estratégias de marcação de cena, recorrendo a artifícios tecnológicos que potenciam e solidificam as formas padronizadas e as transformam em convenções a seguir, assim como afectam fisiologicamente o espectador, em primeiro lugar, e logo a seguir o seu intelecto.

Mas há um aspecto preponderante quando analisamos o filme, e este parece ser essencial nesta trama discursiva que iniciamos anteriormente. Quando, durante o curso da investigação que comandou este trabalho, ouvíamos um ensaiador comentar a inverosimilhança das incidências de um filme em que alguém morre e aparece vivo momentos depois, uma luz se acendeu. O cinema, enquanto suposto marcador da realidade, transmutou sensações de realidade que determinaram padrões de análise do próprio produto cultural, extrapolando-o para outros níveis, o que nos leva a acreditar que o realismo em discussão alicerçou formas de análise do produto, fazendo com que se confundisse com o real e abolisse em simultâneo a consciência. A relação entre cinema e teatro, nomeadamente esta tipologia singular, credita a óptica que entende o teatro como forma de transmissão da realidade, de talhe completamente verosímil em associação com a experiência de percepção sensorial e inter-corporalidade específica que a influência do cinema português proporcionou às camadas populares. Enquanto estas creditaram e reproduziram esta atitude, subsiste a perda de “aura” artística notificada por Benjamin e a fusão entre a pessoa e a personagem, sendo comum encontrar em muitos casos semelhantes pessoas a fazerem delas próprias. No teatro amador isto não sucede? Será que o actor sai excessivamente *fora de si* para que não o conheçam e se desloca para o campo da personagem ou procura constantemente uma âncora que o ligue à realidade, não se afastando para muito longe da margem de conforto que lhe permite a identificação pelo grupo?

ÉTICA E ESTÉTICA:

A influência do Estado Novo e a importância de se fazer aceitar

Dissemos anteriormente que o teatro exhibe uma ética e uma estética com contornos particulares e substância própria, fundada numa disposição social do colectivo e federada, no caso português, na interferência que o Estado Novo e suas formas de organização exerceram sobre os grupos de teatro. A ideia de coesão moral então apregoada subsiste nos grupos de teatro que encontramos e, mais do que um projecto artístico, representa uma forma de organização social que tenta por todas as formas afastar, limar, resolver os conflitos, para que estes não impeçam o funcionamento do grupo. Evidentemente que alguém pode

questionar a sua normalidade e se tal não se trata de um procedimento habitual em todas as estruturas, como forma de as manter sólidas - respondemos afirmativamente, mas avisamos que os grupos de teatro amador que contactamos não possuem vínculo laboral nem contrato de trabalho, não existe clausura oficial que os obrigue a manter os seus préstimos. Actualmente, por paradoxal que pareça, é mais fácil despedir actualmente um trabalhador do que dispensar um actor amador, porque a saída de um indivíduo da organização representa a descredibilização do grupo de teatro perante a comunidade, o apagamento da memória e dos ritmos periódicos que o teatro enforma, a impossibilidade de cumprir acordos com os canais institucionais de ocupação de tempos livres, a limitação da reciprocidade social na esfera da cidadania: a postura que procura resolver conflitos tem objectivos práticos e agregadores.

Identicamente, vimos antes que o projecto político fascista exerceu enorme pressão no meio escolar, veiculando uma ética cristã que comportava aspectos fundadores da moralidade nacional. Esta influência durou os cerca de quarenta anos de ditadura e implantou-se, forçadamente ou não, nas estruturas cognitivas das populações, sendo em muitos casos o guia máximo para definir as escolhas individuais. Desta maneira, a uma socialização primária incisiva no aspecto da promoção de formas de organização social, juntou-se uma socialização secundária que reforçou os traços éticos que deveriam assistir à própria organização, e isto foi preponderante na sua determinação, assim como as formas pouco revolucionárias de fazer teatro, quase todas herdeiras do passado mas agrilhoadas ao presente. Já vimos também que as tentativas *modernizadoras* de ruptura com o que então estava em voga eram afastadas, não obtendo sucesso, uma vez que o regime fascista colocou a sua mão sobre todos os formatos expressivos, manobrando a batuta em prol de uma perspectiva cerceada sob um ideal: não pode haver conflito, pois este coloca os indivíduos perante dilemas e estes levantam conjecturas.

A exemplo disso é curioso e relevante notar que, durante o período repressivo do Estado Novo, a literatura portuguesa se sujeitou a uma enorme selectividade, em congruência com as teses estéticas e políticas preconizadas. Além de textos da historiografia clássica que versavam sobre a edificação da nação portuguesa, escolhidos pela exaltação da pátria, eram preferidos os românticos sintonizados com a idealização das sociedades rurais e a harmonia das classes preconizada pelo regime, como refere Daniel Melo (MELO, 2001, p. 31). Em paralelo, assistiu-se a dois fenómenos: em primeiro lugar, uma oportuna *desintelectualização* da população, justificada pela concepção mítica da imagem de Portugal e pelos objectivos políticos de intendência da emissão de juízos críticos que de alguma maneira podiam escapar

à malha censória do regime, cujos propósitos eram controlar sistematicamente o pensamento divergente; em segundo lugar, o povo foi chamado a conhecer-se a si mesmo, apostando em planos de observação etnográfica dos seus costumes e reprodução material do que localmente existia. Estes dois últimos vectores, o abafamento do juízo analítico e a centragem comunitária, exerceram uma influência socializadora que se encontra patente na ética comportamental dos actores no teatro amador. Tomando o grupo como uma micro-organização que precisa de tomar decisões, os efeitos culturais de um legado cultural são determinantes para a concepção de modelos organizativos em que o colectivo abdica de apontar caminhos por receio que a estrutura não sobreviva. Deste jeito, cremos que a fraca direcção do actor⁵² em momentos de preparação da peça de teatro se encontra conectada com a delicadeza com que se geram as emoções, filiadas às linguagens de ocupação do tempo livre, já gizadas durante o Estado Novo, e que a solidariedade interna do grupo se sobrepõe a qualquer perspectiva individualista, o que faz com que este mantenha a sua coesão interna. Assim, o discurso que articula teatro amador e cultura popular constrói uma ética de acção particular. Vejamos um caso concreto, afluído em outras páginas e agora recuperado. Falamos de António Ferro.

A intervenção de António Ferro propõe uma estética que visava reacender todo um património cultural, também ele encenado e enquadrado por um discurso legitimador de apoio. À análise e fomento da cultura popular aliavam-se os investigadores mais eruditos, cuja missão era sistematizar e sintetizar informações a serem transmitidas aos menos letrados e informados. Esse mesmo projecto de promoção do popular e da educação do povo passou por várias iniciativas, tais como a edificação de instituições que personificavam um ideal de interacção social, e que a Casa do Povo é um exemplo. Por trás dela, sustentando-a ideologicamente, «a sua particular forma de diluir diferenças particulares (de posse, fortuna, privilégio ou estatuto social) anulando a participação política ou a distinção social a favor da cooperação social interclassista» (MELO, 2001, p. 75). A cultura popular circunscreve-se ao

⁵² Um ensaiador de um grupo de teatro que contactamos confessou o seguinte: *Eu não faço marcações, os actores são livres para fazerem o que entenderem... respeitando mais ou menos aquelas coisas... ele não! Ele marca-lhes aqui e é aqui que tem de ficar. Uma vez fui ver um ensaio lá, e eles quase que iam jogando a porrada por causa disso!*

- Quem, os actores?

- Sim...

- Porquê? Não aceitavam a marcação?

- Um deles... Eu estava lá... ele (o encenador) no fim perguntou-me, "que acha?" E eu disse "eu não digo nada, mas se fosse eu se calhar pegava nisso desta maneira ou de outra, talvez fosse melhor ou pior, mas disso não vou dizer nada, é a sua maneira de ver"... outra pessoa que estava comigo e com quem ele tem mais confiança, também deu a sua opinião e um dos actores disse "Estás a ver, estás a ver? É o que eu digo", e começavam os dois a discutir e quase se agarravam à porrada... olha se eu tivesse dito alguma coisa! Isto é mesmo assim! Eu pego neste trabalho, vejo de uma maneira. Se outro pegar, vê de outra forma... cada um tem a sua maneira de ver... cada um pega no seu papel como quer e depois, já que aceitaram uma pessoa que está à frente do grupo, bem ou mal, tem que fazer o que ele diz, senão não vamos a lado nenhum! Toda a gente pode dar a sua opinião, mas tem de haver uma pessoa, bom ou mau ou mais ou menos, que decida!"

folclore, entendido pelo regime como criação legítima legada directamente pelo povo, enquadrando os cânones regedores de uma prática consistente a ser observada pelos seus construtores, além de ter gizado uma didáctica concreta com propósitos operativos. Por outro lado, a promoção cultural e o projecto de alfabetização das classes populares reproduz uma ética fundamentada na informação básica, simples de transmitir e muito pouco subversiva, a «modalidade oficial de activação da cultura popular» (MELO, 2001, p. 102). Consegue-se contemplar isso passando, por exemplo, os olhos pelo decreto-lei nº 38968 de 27 de Outubro de 1952 que estipula, entre outros assuntos, a criação de cursos de educação de adultos e acciona uma campanha nacional contra o analfabetismo, em que os legisladores, após exaltarem o sucesso das reformas do Estado Novo, naturalizam o comportamento do *povo* na sua argumentação. Recordando Ramalho Ortigão (2006) e sua famosa proposição de que «pela sua riqueza intuitiva, pelas condições da sua existência e da sua actividade (o povo não sente) necessidade de saber ler», reforça-se a perspectiva que reconhece «a natural bondade do nosso povo, sempre inclinado à benevolência» sem que se deixe de classificar como necessária a formação obrigatória de adultos para elevar o «escol intelectual e moral da Nação» e «afastar o perigo das puras construções teóricas» herdadas do republicanismo. E como se faria isto? Ajudando o aluno a «tomar consciência dos valores sociais, económicos e estéticos, cívicos, morais e espirituais», confiando a expansão da «cultura popular» à «imprensa, rádio, cinema, do teatro», entre outros, sem prescindir da colaboração do Secretariado Nacional de Informação e da Emissora Nacional. Mais uma vez, os meios de comunicação social colaboravam na impressão ideológica de orientação conservadora que se iniciava na escola. Embora o regime considerasse a sua validade e importância, havia necessidade de controlar os seus conteúdos como forma de evitar a subversão e propagação de ideias contrárias que lhe fossem contrárias, juntando-se a inculcação religiosa ao «fetichismo do analfabeto» que, curiosamente, acusavam aos republicanos (MÓNICA, 1980, p. 509), e a noção de hierarquia social. Outro aspecto a ponderar, relaciona-se directamente com a estética. Esta também se reproduz nos movimentos cénicos, assinalando uma estética.

As classes populares rejeitam o pensamento alegórico porque o seu enquadramento mental do mundo patenteia um sentido prático bastante vincado. A forma como lidam com a educação e instrução artísticas, denota um sentimento de ligação com o *mundo dos outros* mas com uma centragem sólida no seu grupo de pertença. Desta feita, *aprender com quem sabe*⁵³

⁵³ Existem múltiplas formações promovidas por estruturas ligadas ao teatro amador. A ANTA, a FNT e o INATEL fazem-nas regularmente. Alguns vão e participam, outros nem tanto. No universo estudado por nós, o distrito de Vila Real, encontramos poucos exemplos de presenças em formação. Quando iam, desistiam a meio e regressavam a casa para voltar a fazer teatro como sempre fizeram.

significa possuir ferramentas que permitam o diálogo com o outro, mas o objectivo final é a credibilização do estatuto social e da afirmação do colectivo. Da mesma forma, os grupos de teatro amador que recorrem à experiência de formadores creditados, de encenadores de destaque ou de artistas profissionais, fazem-no no sentido de implantar uma legitimidade na construção da sua obra artística, de promover a aceitação pela comunidade erudita, mesmo que esta se mostre condescendente com o produto. É como se oscilassem entre a coesão do seu círculo menor e a aquiescência da comunidade exterior mais vasta, como se a aldeia se alargasse um pouco mais ao mundo, mostrasse o rosto e o ocultasse novamente face à ameaça das facas críticas da escola, e é também aqui que surge o auto-didacta, aquele que recusa a aprendizagem por este representar a imagem da opressão sobre o seu gosto e a sua estética, por influenciar a transformação dos seus códigos socializadores, da sua ética e forma de organização colectiva, por se assumir como a alteridade que vem destabilizar a estrutura cultural reproduzida na prática. Ele funda-se na aprendizagem social, e é esta que lhe confere credibilidade no conjunto das relações com os seus congéneres artistas. Ele é conformista e esta atitude reside na reivindicação de *fazer teatro para distrair*, está fundada no esforço vigilante que busca amenizar os focos de discussão e instabilidade entre o corpo que participa, observa e credibiliza a acção dramática. Quem não participa, encontra-se à margem e confronta o grupo.

Encontramos variadas vezes o lamento dos directores e membros dos grupos de teatro, denunciando a escassa participação e ameaçando com a renúncia à continuidade da actividade: «vou desistir. Não vale a pena fazer teatro se as pessoas não vêm!», confessou um ensaiador; outro ensaiador disse «qualquer dia, desisto! Toda a gente quer ir para a discoteca»; outro grupo, ainda, mostrava a peça aos familiares à quinta-feira, «para por a peça mais certinha», descansavam à sexta e abriam ao público geral ao sábado e domingo. Cunhando uma denúncia de cariz político, o grupo circunscreve o círculo onde entram os que aderem e os que não o fazem - é este o idioma da cultura popular, de cisão autoritária e intolerante com a recusa. A avaliação estética raramente entra na discussão, mas sim uma sociologia espontânea que preza a assiduidade: ninguém é penalizado por aferir o produto artístico nesse sentido, mas por «não participar». O dado estético é lateral, importa a presença de *povo* para alimentar e credibilizar o colectivo, numa espécie de «pedagogia do silêncio» (BOURDIEU, 1994, p. 22), aspecto que assume os processos de aprendizagem derivados do saber prático adquirido no contexto de sociedades sem escola, remetendo para conceitos como o habitus, (BOURDIEU, 1994; 2000) uma estrutura estruturante, um princípio gerador e estruturador de práticas regulares. Vivido subjectivamente, assume-se como um esquema

prático de percepção, pensamento e acção e, enquanto factor operativo relacionado com as condições históricas de existência, significa a reprodução de regularidades. Neste sentido, produz um mundo de julgamento comum onde a objectividade das práticas sociais reúne consenso e aparece enquadrada harmoniosamente no conjunto das experiências globais do grupo.

Verificamos que as estruturas de apoio ao teatro amador estão organizadas e estabelecem um diálogo e negociação com os restantes elementos que compõe a constelação artística, lutando por um espaço no campo das classificações que já discutimos previamente. Mas, além do aspecto político e socializador das camadas populares, é necessário responder à influência que o Estado Novo exerceu na construção cinésica e retomar as hipóteses de trabalho colocadas inicialmente para explicar como chegamos a esta conclusão e que agora relembramos: no processo de edificação de uma *epistemologia de cena* ou *etno-cenologia*, existe algum sistema de conhecimento que os actores manipulam quando constroem a *expressão*? Se sim, qual a melhor via para treinar, domesticar e exercitar o corpo do actor? O treino resulta de uma aprendizagem institucionalizada pelas estruturas clássicas do saber, como a escola, ou das estruturas informais de aprendizagem, como a prática? Quais serão os melhores e mais adequados meios para compreender este assunto? Quanto a nós, aqueles que a sociologia pode emprestar, com a análise da acção social enformada por composições particulares adstritas ao gosto de classe que justificam as práticas, seguindo a sugestão de Barata (2005) e Manuel Carlos Silva (2009), pois encontra-se depurada de uma visão ideológica, como é a do teatro erudito, inábil para entender todas as suas particularidades.

Falar em *etno-cenologia* ou *epistemologia de cena* é fazer um resumo das «direcções de pesquisa», como afirma Le Breton (1992), que pode assumir a sociologia do teatro. Esta tem necessariamente de olhar para o corpo e movimento como produtos sociais e culturais matizados em formas cinésicas, reforçado por recolha empírica e enquadramento teórico. Enquanto disciplina da possibilidade, trilha os caminhos da «fisiosemântica», mas completa-os, por crer que é na sociedade e nos processos sociais que encontramos uma justificação para posturas particulares: a coerência de um sistema corporal deve ser encontrada na cultura e nas suas formas reactivas, estas decorrem de distintas tipologias de socialização que sistematizam e atribuem um conjunto organizado de respostas cinésicas às variadas situações interactivas. Para associar o complexo corpo, performance e teatro na configuração de um objecto de estudo, é necessário falar no contributo das ciências sociais, nomeadamente a Sociologia e a Antropologia.

A construção da expressão e a influência cultural: alguns caminhos analíticos

O corpo, a *máquina biológica* que através dos tempos tem sido domesticada, variando em conformidade com os padrões estéticos e culturais de cada sociedade, assume um papel central no seio de cada cultura e torna-se numa base fundamental para a compreensão das formas como o indivíduo interpreta e incorpora uma *teoria do corpo*. Uma vez que com este trabalho também pretendemos estabelecer uma ponte entre o teatro e o corpo e destapar a probabilidade da sua agregação, fazendo-nos valer de uma sociologia que seja conjuntamente existencialista, materialista e sensualista, isto é, que reflecta sobre as funções do corpo e sua percepção individual, vamos começar por esclarecer um agrupado de perspectivas relacionadas com os paradigmas da sua compreensão, circunscrevendo este objecto na sua globalidade e como lugar de interacção.

O aprofundamento da temática do corpo nas ciências sociais possui mais de quarenta anos. Em 1975, a Associação Britânica de Antropologia Social organizaria uma conferência sobre o tema *A Antropologia do Corpo*, funcionando o termo desde então como ponto de partida para uma investigação mais aprofundada e sistemática. Desenvolvem-se então três grandes áreas de pesquisa: uma primeira, chamada de construcionista, que se preocupa com a linguagem não-verbal, com contornos concernentes à temática do corpo e onde pontificam Goffman, Hall, Bateson, Birdwhistell ou Mauss, entre outros; outra, que centra a sua atenção nas concepções particulares da relação do indivíduo com o seu corpo, verificando analítica e empiricamente uma ruptura e desarmonia com os textos médicos e científicos, como faz Emily Martin no seu livro *The Woman in the Body*, de 1989; e uma última que se preocupa com a experiência sensível do indivíduo. Contudo, várias “escolas” deram o seu contributo para o desenvolvimento do estudo do corpo, muito antes da conferência de 1975. Vejamos algumas.

Robert Hertz, com o seu estudo de 1909 intitulado *A Proeminência da Mão Direita*, analisou o corpo como produção social, enquanto Van Gennep, utilizando o argumento dos ritos de passagem, inverteu a polaridade - as transformações do corpo produzem um universo cultural estruturante das desregulações; Marcel Mauss (1921; 1935), dispondo-se a tratar os factos sociais como *coisas*, quando nos despertou prematuramente a atenção para as técnicas do corpo e vislumbrou um objecto de potencial interesse para o desenvolvimento das várias preocupações teóricas e metodológicas da disciplina, na medida em que discerne uma polissemia passível de análise, sistematizou ainda mais este universo, apontando duas variáveis de compreensão: a do género, que promulga desempenhos e intervenções diferenciadas do e *no* corpo, e a cronológica, que enceta performances culturais no tempo;

Malinowski, com o estudo⁵⁴ pioneiro na história das ciências sociais nas Ilhas Trobriand durante quatro anos de exílio forçado, demonstrou que existem relações diferenciadas com o próprio corpo no que se refere aos contactos sexuais; Mary Douglas acentuou a tónica da leitura do corpo enquanto sistema classificatório, tornando-se assim parte externa *ao* e *do* indivíduo, no entanto com poder comunicativo no âmbito da linguagem não-verbal: a *parte física* do indivíduo é fundamental e simboliza a individualidade no grau máximo de perfeição. Ainda neste chão, as investigações sobre a problemática da realeza sagrada (HEUSCH, 1987; 1990) apontam para a existência de uma imagem semiótica que utiliza o corpo para se exprimir: o corpo biológico, papel físico onde se escreve o texto simbólico, é posto num plano secundário, rei com letra minúscula, para se inclinar perante a realidade mística e divina, a imagem do Rei, com letra grande, suprema e intemporal - o Rei ocupa um posição liminar, entre os homens e Deus, e é isso que lhe confere poder; em outro segmento, a Escola Culturalista Americana, representada em Franz Boas, Ruth Benedict e Margaret Mead, abandonou a craniometria por esta ter deixado de ser cientificamente idónea e substituiu-a pela concepção que a inteligência individual se centra na mente e não na estrutura craniana, examinando o corpo como variável cultural mediante pesquisa etnográfica e, no sentido de dar conta dos processos que envolvem a sua manipulação, experimenta um estudo comparativo entre as raparigas adolescentes americanas e as samoanas e conclui, a partir de dados etnográficos recolhidos e mais tarde publicados no livro *Coming of Age in Samoa*⁵⁵, que é a cultura que influencia a personalidade e não o seu património genético e físico; quanto a Boas, preconizou a estudo da totalidade das manifestações culturais em detrimento dos aspectos particulares que eram regra na sua época.

O clássico estudo de Mead, que cabe brevemente neste texto, iniciou-se em 1931 na Nova Guiné entre os Arapesh e, mais tarde, no seio das culturas Mudugumor e Tchambuli para estudar os diferentes papéis sexuais dos indivíduos desses grupos, chegando à conclusão que na cultura Arapesh tanto os homens como as mulheres vivem na expectativa de serem iguais e é encarado com naturalidade que ambos criem os filhos; por sua vez, a cultura Mudugumor é altamente cruel, homens e mulheres são maus e agressivos e entendem que as crianças devem defender-se pelos seus meios; já na cultura Tchambuli, Mead detectou que os papéis sociais se encontram invertidos em relação ao observado nesta duas últimas

⁵⁴ Falamos de *Sex and repression in Savage Society*, de 1927 e *The Sexual Life of Savages in North-Western Melanesia*, de 1929.

⁵⁵ Uma acha na discussão do culturalismo foi lançada por Derek Freeman, com um *re-study* em Samoa. Este antropólogo defendeu que os trabalhos de Mead, publicados em 1928, foram muito poetizados e não correspondiam totalmente à realidade. O livro de Margaret Mead foi publicado pela primeira vez em 1928.

comunidades, visto que as mulheres são alegres e vivem na rua e os homens encarregam-se da casa. Estas diferenças culturais aparecem publicadas em *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*, em 1935 e a importância desta escola atribui-se à separação que encetou entre *natureza* e *cultura* com base na diversidade cultural, concluindo que o corpo é trabalhado pela cultura. Posteriormente, corria o ano de 1942, acompanhada pelo esposo Gregory Bateson, desenvolve trabalho no Bali com o objectivo de perceber como se processa a integração do indivíduo na sociedade todavia, quando ambos chegaram ao terreno, uma longa caminhada em direcção à compreensão dos processos de comunicação e interacção iniciava a sua marcha e encontraria na perspectiva cibernética, que Wiener e os membros do *colégio invisível* (WINKIN, 1981) desenvolveriam durante as décadas seguintes, a valorização da concepção de um sistema organizado, complexo e retroactivo, revelador de processos de intencionalidade, voluntariedade e consciência e onde a comunicação se apresenta integralmente sobre as vertentes verbal e não-verbal.

Mas também podemos encontrar, tal como Foucault o fez nos textos clássicos da Grécia e Roma Antigas, o aparecimento de uma moral auto-centrada no indivíduo, uma *cultura de si* que se manifesta na encenação pública dos actos prescritos pelo código normativizador, chamando atenção para a existência de um saber médico com capacidades performativas, fundamentador da necessária articulação entre *natureza* e *razão*, ou também, o *corpo* e a actividade biológica e o seu entendimento e consequente percepção mobilizadora de uma prática consonante. Para além de compreender um exercício auto-analítico, pode ser visto como prática social, na medida em que é exteriorizada e integra uma performatividade corporal associada a um corpo discursivo que exige execução, a chamada hipótese repressiva, que Foucault aponta a propósito da sexualidade. Continuando neste campo, o autor considera que a forma privilegiada de controlar a sexualidade se faz pelo incentivo ao discurso, mobilizando-o por intermédio de aparelhagens idóneas com capacidade de moldagem e inserção sistémica dos comportamentos individuais. Assim, o corpo transforma-se num objecto de conhecimento e vigilância, produzindo em seu redor formas institucionais que lhe dizem respeito e que suscitam a discursividade, tais como a psicanálise, a demografia, a biologia ou a medicina. Foucault entende, deste jeito, o corpo como objecto de poder, articulando-se por duas vias que resumem a aflorada discursividade percebida: as bio-políticas, enquanto formas de supervisão generalizada dos corpos, e as anátomo-políticas, referentes a uma fiscalização personalizada e disciplinado do mesmo corpo. Em suma, a preocupação foucaultiana não reside propriamente no corpo, mas sim nos enunciados construídos em seu redor.

Esta repressão e inspecção a partir de uma *scientia sexualis* não deve esquecer o papel do Estado na moldagem do consequente comportamento individual que, após ter reconhecido o discurso institucional, o aplica. Mas é aqui que reside uma grande dúvida, bem reconhecida por Foucault: se existe uma tendência para tornar público tudo aquilo que se refere à actividade sexual por razões normativizadoras, porque é que esta se remete a esferas tão íntimas? Por o corpo ser em última instância a representação da individualidade reflexiva, o *self*, não deixa de pertencer a um sujeito que, para além de ter carne, tem emoções e as negocia em contextos sociais.

Ainda no campo da domesticação corporal, na sua obra *O Processo Civilizacional* de 1939, Norbert Elias traça o caminho das transformações estruturais observadas nas bases da personalidade, que considera serem marcadas por sequências de diferenciação e integração. A sua analítica incide no processo de mudança no edifício dos afectos e do controle dos membros de sociedades. Nesta conversa, construída em torno da integração de teorias micro e teorias macro, Elias notou judiciosamente, como antes o tinha feito Georges Gurvitch quando analisou as sociedades numa perspectiva dialogante entre degraus horizontais e verticais, que existe uma continuidade entre os níveis objectivos e os subjectivos, sendo importante que os sociólogos observem esta relação dinâmica e dialéctica.

A sociologia e a viragem cultural

Uma plataforma de abordagem à temática do corpo foi também fornecida pela sociologia do corpo, que assenta desde há um par de anos a sua perspectiva de análise no conceito de *incorporação* (*embodiment*), utilizada para associar indivíduos a sistemas sociais representativos de uma manifestação corporalizada. Segundo Turner, «o corpo é simultaneamente natureza e cultura» (TURNER, 1996, p. 74), mas é um facto que as preocupações da sociologia no que se refere a esta temática não são tão antigas como as da antropologia, apesar de pouco sistematizadas.

Decidida a prestar maior atenção a este objecto, a novel sociologia do corpo começou a alinhar a sua investigação pela seguinte gama de assuntos: a) conceptualizando-o, une natureza e cultura, fisiologia e normatividade compreensiva do corpo, desafiando as dicotomias sobejamente reconhecidas; b) é uma sociologia política porque se debruça sobre a análise da autoridade (moral ou religiosa) sobre o desejo; c) o corpo está no centro das discussões políticas: as identidades de género estão inseridas numa fisiologia; d) compreende o corpo como meio socialmente interpretado pelo indivíduo, pressupondo que existe uma

residual distinção nas sociedades “pós-modernas” entre desejo e razão. Para além de enunciar uma crítica ao cartesianismo, a sua principal inovação centrou-se na possibilidade de instituir ligações interdisciplinares e corrigir os defeitos da aproximação sociológica clássica, que descreveu um caminho vindo do exterior do corpo para o seu interior, dos sistemas sociais para o indivíduo, do geral para o particular, cometendo erros epistemológicos e ontológicos na aproximação metodológica (TURNER, 1992; 1996; 2000); (ROBERTSON, 2000, p. 55), marca explícita do primeiro gatinhar conceptual da antropologia e hoje reclamada pela sociologia como necessidade basilar da sua renovação, aprontada a aperfeiçoar a centralidade da cultura sem a isolar do social. Em suma, e buscando as palavras de Shilling (1993, p. 10), a compreensão do *objecto* corpo regista várias implicações que se devem salvaguardar à partida e, «para iniciar uma análise adequada do corpo precisamos de o olhar enquanto fenómeno material, físico e biológico irreduzível aos mais imediatos processos sociais ou classificações» uma vez que «os corpos foram tomados e transformados como resultado de uma vida em sociedade, mas continuam a ser entidades materiais, físicas e biológicas» (SHILLING, 1993, p. 11). Ou seja, a circunscrição alarga-se ao nível da matéria e sua culturalização.

Como já vimos anteriormente, Foucault (1976; 1984; 1994) admite, numa aproximação estruturalista, que as categorias linguísticas determinam a nossa experiência de incorporação, ou seja, que o corpo é controlado por uma discursividade normativizadora; Goffman e a plêiade de interaccionistas simbólicos reiteram que a gestão e controlo dos corpos dependem das acções autónomas dos agentes humanos, compreendendo o corpo como componente de acção. Todavia, como defende Turner (1992; 1996; 2000), ligar corpos a estruturas de acção, fazendo depender destas últimas as reacções individualizadas dos primeiros, significa persistir em analisar o corpo a partir de uma matriz dualista de inscrição e transmissão de mensagens estrutural-funcionalista. Assim, há que considerar duas perspectivas de enquadramento: a *fundacionalista* ou *anti-construcionista*, que acentua a compreensão do corpo enquanto experiência vivida, coligando os condicionalismos biológicos aos processos sociais, matriz do individualismo metodológico com peso político em algumas das ciências sociais contemporâneas, e a *anti-fundacionalista* ou *social-construcionista*, que compreende o corpo como discurso simbólico associado a uma estrutura de práticas sociais, o modelo das ciências sociais, criticado por Turner pela suposta exiguidade analítica ao não contemplar todas as dimensões interpretativas das performances corporais, concentrando-se assim no indivíduo enquanto produtor de significados, e reconhecendo, tal como Giddens (2000b), Touraine (1965) ou Bourdieu (1980, 2006), que estruturas são momentos activos e abertos, operacionalizados de acordo com os interesses circunstanciais.

De igual modo, ao não acreditar na ideia do corpo como discurso de representação, mas sim como ambiguidade estabelecida entre a objectividade de um corpo socializado e a subjectividade individual, bebendo as suas influências na antropologia filosófica de Nietzsche a Heidegger, põe a tónica na fenomenologia de percepção do corpo, a *Lebensphilosophie*, que trata do «mundo vivido dos seres humanos incorporados» (TURNER, 1992, p. 42), e assume a perspectiva que distingue organismo físico de corpo institucionalizado. Em suma, faz uma transição do modelo antitético cartesiano de corpo e alma para um modelo sintético onde corpo/organismo biológico se associa a corpo socializado e em que as possibilidades do indivíduo pensante e informado são condicionadas pela sua morfologia e aparelho biológicos.

Turner afirma substancialmente o mesmo de Le Breton (1992), assegurando que a sociologia se transformou e tal acontecimento redundou na mudança no enfoque do objecto, embora subsistam diferenças subtis que radicam na sua depuração conceptual. Ambos admitem que a sociologia inverteu o seu rumo, desde a altura em que procurava compreender o indivíduo, as suas formas de consciência e de linguagem, mas corroboram que na actualidade o corpo passou a assumir maior importância no questionamento daquelas duas variáveis, reclamando mesmo um papel central, pelo que, com algumas excepções, como Mauss, o corpo enquanto objecto não foi central para os fundadores clássicos, preocupados em estabelecer comparações entre sociedades industriais e sociedades tradicionais, sob os mais diversos aspectos. As preocupações analíticas eram mais colectivas (sociedade e sistemas sociais) do que individuais e a relação indivíduo/corpo era tida como *natural* e não *cultural*, assim como a visão disciplinar do corpo como depositário da consciência a analisar promoveu o crescente recalcamento da separação cartesiana. Identicamente para ambos, a própria divisão entre estrutura e agência, aliena a junção destes dois pólos dicotómicos e não entende o corpo como um todo. Por fim, a falta de interesse antropológico pela compreensão do corpo como sistema classificatório, foi responsável pela concepção que a mente era depositária de uma imagética relacionada com uma estratificação social específica: «enquanto a micro-sociologia excluiu o corpo porque o *self* enquanto actor social é socialmente constituído pela acção, a macro-sociologia excluiu o corpo porque o seu foco teórico incidia sobre o sistema social» (TURNER, 1996, p. 62). Deste modo, a sociologia incorporou o dualismo cartesiano nas suas perspectivas analíticas relativas ao tema, autoafirmando-se como ciência da compreensão das interações sociais entre consciências socializadas, abstraindo totalmente, por um lado, o corpo no projecto de promoção da razão como garante da ordem social e opondo, por outro, civilização a desejo. David Le Breton afere

uma perspectiva diferente, consagrando a sociologia do corpo como efeito de uma «ciência das crises», que é a própria sociologia, e que tem como objectivo compreender «as lógicas culturais e sociais emaranhadas na corporeidade» (LE BRETON, 1992, p. 10), circunscrita a um alfobre e uma tarefa: um objecto tão complexo como o corpo requer uma atenção particular, devendo recorrer a uma técnica de *bricolage* para melhor o enquadrar, uma vez que, enquanto tal, é fugaz e ambíguo e simboliza uma «direcção de pesquisa» (LE BRETON, 1992, p. 38) que pensa uma série de níveis e dimensões em simultâneo. Também ele aponta um conjunto de etapas que se percorreram até alcançar a actual, iniciadas numa sociologia implícita e passando por uma sociologia em pontilhado.

Nesta descrição histórica, a primeira perspectiva assinala uma inversão metodológica, pois considerava o homem como emanção implícita de um meio sociocultural. Este encontrava-se incluído numa lógica colectiva e não era lido como objecto autónomo, operando-se assim uma naturalização das desigualdades sobre um molde do modelo biológico. Já a segunda perspectiva encara o corpo como uma construção social, mas ainda é incipiente e pontilhada: não existe unidade na construção, mas um conjunto de informações esparsas e pouco sistematizadas. Exemplo disso, Simmel (2008; 2009) escreve sobre o «olhar» e sobre a «cara», denotando alguma atenção ao sensorial, mas Mauss completa-o ao estudar a expressão dos sentimentos nos funerais, observando «não apenas os choros, mas todos os tipos expressões orais de sentimentos que não são, essencialmente, fenómenos exclusivamente psicológicos ou fisiológicos, mas fenómenos sociais, eminentemente marcado pelo signo da não espontaneidade, e de perfeita obrigação» (MAUSS, 1921). Esta fase está, pois, ordenada pela ideia que a fisiologia remete para uma simbólica social e denota uma percepção insuficiente do corpo, muito embora útil, já que se centrou na descrição das suas operações com alguma subtilidade na interpretação das suas funções e prescrições corporais. Apesar disso, surge uma obra que Le Breton destaca pela sua qualidade: *Gesture, Race and Culture*, de David Efron, um estudo comparativo deste discípulo de Franz Boas, que tentou entender o cariz da gestualidade como produto cultural. Neste sentido, a sociologia do corpo deve fundar as suas bases no estudo do universo social e cultural, apesar de correr alguns riscos de ver diluído o seu objecto decorrentes da sua partilha com outras ciências sociais e naturais. Mas quais são os domínios da pesquisa? São três, segundo Le Breton: um primeiro ligado às lógicas sociais e culturais do corpo, apodado de «fisiosemântica» (LE BRETON, 1992, p. 75), examinando assuntos como as técnicas do corpo, a gestualidade, a etiqueta corporal, a expressão dos sentimentos, as percepções sensoriais, as técnicas de entretenimento e as condutas culturais; o segundo relaciona-se com os imaginários sociais

do corpo, incluindo na analítica as teorias do corpo, as aproximações biológicas à corporeidade, a diferença de sexos, a desconstrução do gênero, o corpo como suporte de valores e o corpo com deficiência; por fim, o corpo no espelho social, estudando assuntos como as aparências, o controle político da corporeidade e as classes sociais e a relação com o corpo. Mas voltemos a Turner.

Se a sociologia do corpo passa por todas estas discussões, já a abordagem da antropologia do corpo sintetiza corpo e sociedade. Thomas Csordas aproveita para apontar as suas aproximações mais características, que se desenvolvem mediante três eixos de análise: o primeiro, o *corpo analítico*, que propõe uma visão sobre a percepção - onde se analisa o uso cultural dos sentidos -; a prática - análise das técnicas do corpo, em que o corpo é tratado simultaneamente como ferramenta, agente e objecto -; as partes - análise do significado simbólico das diferentes partes do corpo (ex. cabelo) -; os processos - análise dos processos e da sua variação cultural (a respiração, a menstruação, entre outros) -; os produtos - análise dos produtos e do seu significado numa cultura (urina, sangue, entre outros); o segundo, o *corpo tópico*, aproximação pós-moderna que trata das relações entre o corpo e outros domínios da actividade cultural: corpo e política, corpo e gênero, entre outros; e por fim, o terceiro, o *corpo múltiplo*, analisa a utilização diferenciada do corpo e a sua percepção.

Csordas reivindica a linhagem de Merleau Ponty (1999), que vê o corpo como consequência de um processo de objectificação fundamentado em processos de percepção individuais e «para quem a incorporação é a condição existencial de possibilidade da cultura e do *self*» (CSORDAS, 1994, p. 12). Avançando com a explicação metodológica do termo «ser-no-mundo», afirma que é «fundamentalmente condicional e deste modo devemos falar em “existência” e “experiência” vivida» (CSORDAS, 1994, p. 10). Privilegia, em primeiro lugar, a abordagem fenomenológica em detrimento de uma abordagem representacional e, em segundo lugar, desfaz o preconceito antropológico de considerar o corpo como dado pré-cultural e por isso isento de análise. Em suma, propõe, tal como Turner, um método onde se justaponha «corpo biológico» a «incorporação», entendido este último conceito como compósito de uma experiência perceptiva com um modo particular de presença e inclusão no mundo, a existência e a experiência. Mas se, por um lado, conceptualizamos os dados, temos de igualmente enquadrar as opções. Por outras palavras, se pensamos a biologia, temos também de pensar a agência.

Podemos concluir que o contributo de Turner à teoria sobre o corpo reside na combinatória efectuada entre «corpo-organismo-biológico» e «corpo-experiência-vivida»⁵⁶ (incorporação), a tal associação entre condicionalismos biológicos e práticas sociais, itens que concorrem para a compreensão do corpo como um sistema de representação. Partindo da análise de sistemas de saúde, este autor verifica que a resposta do corpo é descontínua e heterogénea em relação aos sistemas sociais de correcção; sendo assim, a incorporação é diferenciada. Neste aspecto, o estudo sociológico centra-se, a partir de agora, na culturalização reflexiva da biologia - «O corpo providencia uma base para as suas relações sociais e não pode ser reduzido a uma expressão dessas relações» (SHILING, 1993, p. 106). A transcendência individual recusa o entendimento do corpo como dado inexpugnável, concebendo-o como projecto a construir.

Birdwhistell, a construção da expressão e a epistemologia de cena

Na altura em que Bateson abandona a antropologia para se dedicar à psiquiatria, a hipótese que a génese da esquizofrenia estaria relacionada com a instabilidade do sistema comunicativo colocou em causa a ideia dominante nesta área do inconsciente freudiano, em detrimento do sistema social que os conceitos de «duplo vínculo» e «retroacção» acentuaram, assim como favoreceu a entrada das ciências sociais nestes campos, desenvolveu uma perspectiva sociológica de compreensão das patologias mentais e abriu pistas a outros autores como Birdwhistell, injustamente esquecido. Este antropólogo, influenciado pela aproximação teórica e metodológica dos estudos linguísticos, que tiveram em Sapir e Saussure destaque e lhe serviram de inspiração pessoal, reivindica uma antropologia da gestualidade, induzido pelos trabalhos de Margaret Mead no Bali e que o conduziu, por exemplo, à realização de investigações sobre o fenómeno da doença nas zonas rurais do estado do Kentucky. Aí percebeu que a manifestação da doença passa pela sua exteriorização. Mas de que forma? Fundamentalmente, os indivíduos aprendem códigos cinésicos, incorporam-nos e reproduzem-nos, exibindo posturas típicas que provocam a apresentação de si pela revelação do seu estado de saúde numa linguagem reconhecida e codificada pelo colectivo. E como é feita a aprendizagem? O pressuposto central na teoria deste autor é que o movimento corporal, ou a cinésica, se manifesta como uma forma de comunicação

⁵⁶ Peter Berger refere-se a estas duas dimensões enquanto “eu-total”: «A experiência que o homem tem de si mesmo oscila sempre à procura do equilíbrio entre **ser** e **ter** (itálico nosso) um corpo, um equilíbrio que tem de ser reposto com frequência. Esta excentricidade da experiência que o homem tem do seu próprio corpo traz consequências para a análise da actividade humana como conduta no ambiente material e como exteriorização de significados subjectivos» (BERGER, 1999, p. 62). Em Portugal, Maria José Ferros Hespánha (1987) propôs o conceito de *cultura somática*, identificando comportamentos corporais díspares associados a zonas rurais e zonas urbanas, ligados a condições de existência e representações mecanicistas do próprio corpo.

apreendida, padronizada no seio de uma cultura e que pode ser compreendida como um sistema ordenado de elementos isolados. A aprendizagem, ou «ganho de padrão cultural» nas suas palavras, resulta da socialização e é incorporado no sistema comunicacional, apresentando duas dimensões, uma paralinguística e outra paracinésica. Ou seja, a estrutura cinésica é paralela à estrutura da linguagem. Sobrepondo os princípios da linguística aos seus, desenvolveu os conceitos de *kinemas*⁵⁷, cinomorfemas e construções cinomórficas na tentativa de explicar e analisar conjuntamente os processos linguísticos e gestuais, em linha com Saussure, que separou linguagem, composta pelo conjunto de regras linguísticas que permitem a comunicação entre as pessoas, de fala, constituída pelos seus actos individuais, distinguindo desta forma actos sociais de actos individuais e opondo, ao mesmo tempo, diacronia a sincronia, enfatizando os processos sincrónicos no sentido de observar o momento. A analítica de Birdwhistell buscou cristalizar as acções e abordá-las em sequências operativas, de forma a perceber minuciosamente os fundamentos da interacção, examinados ao nível das disposições musculares individuais, tal era a reivindicação do pormenor, assim como se empenhou em traduzir as observações produzidas para um plano inteligível, pedindo emprestado à história natural os fundamentos interpretativos para analisar o corpo que entra em comunicação. Um último aspecto que é necessário enunciar, relaciona-se com a metodologia.

Herdeiro da Escola de Chicago, o autor habituou-se a prestar atenção aos aspectos ligados à aprendizagem individual de sistemas peculiares de comunicação em sociedades particulares, abstraindo a informação obtida por observação indirecta, transformando-a em formas, pois os informantes «são janelas da cultura (...) e não intérpretes objectivos do sistema comunicacional» (BIRDWHISTELL, 1970, p. 191). Vários artigos presentes no livro *Kinesics and Context* ilustram esta tese, como é o caso do estudo do sorriso, no qual examina a sua variabilidade nos mais diversos contextos e compreende distintamente o acto social e a base biológica, ou seja, o contexto e o fundamento; em outro artigo, esmiúça as formas de fazer teatro nos Estados Unidos da América e em França e percebe que no primeiro país, quando o actor é excluído da contracenar perde a personagem, ao contrário entre os gauleses, onde isso não acontece; num último artigo que nos serve para pensar este assunto, usando as informações de Margaret Mead, quando esta compara as formas de estar à mesa na Inglaterra e nos Estados Unidos da América, Birdwhistell tem como objectivo compreender a variabilidade do gesto.

⁵⁷ Decidimos não adaptar para tradução em português, pelos motivos evidentes.

Partindo deste sugestivo interesse pela actividade corporal, Birdwhistell procurou analisar o campo cinético como escolha metodológica e como forma de fomentar a compreensão dos processos comunicativos, alargando a sua base analítica balizada pela hipótese que o movimento é simultaneamente apreendido e estruturado, seguindo os seguintes passos: perceber que a regularidade possui um valor unitário, isolar e abstrair essas unidades e procurar as suas ramificações, comparar contextos onde a unidade é dominante e constitui uma matriz de comportamento e, finalmente, perceber as alterações das formas de acordo com o contexto. Esta sequência operacional desemboca nas seguintes premissas: a expressão corporal possui sentido contextualizado, é padronizada e por isso sujeita a análise sistemática, é função do sistema social de pertença ao grupo, a sua visibilidade influencia o comportamento dos outros membros do grupo e torna possível investigá-lo sob uma perspectiva comunicacional e sob o ponto de vista dos significados produzidos, funções do comportamento. Em suma, as contribuições de Birdwhistell para a teoria do corpo encontram aqui os seus fundamentos, colocando em dois pratos equilibrados o corpo e a sua constituição social, numa justaposição à teoria estruturalista de Saussure. Mas os sistemas de comunicação, aprendizagem e domesticação do corpo foram também estudados por autores no sentido de compreender a dinâmica social que lhe está adstrita.

Qual a razão de termos evocado Birdwhistell neste trabalho? A ideia é a seguinte. Entendendo a acção dramática como um processo comunicativo celebrado com a audiência, podemos determinar que a interacção que está a ser realizada possui duas formas: uma primeira, ligada à estética do espectáculo e relacionada com uma perspectiva de observação do mundo e uma segunda, apegada ao processo de contracena, em que os actores simulam a acção social baseando-se no seu formalismo. Mas mais profunda é a relação que os actores estabelecem entre si, povoada de uma linguagem que os faz entrar em contacto e onde sobressaem aspectos ligados a processos de corporalidade. O seu comportamento envolve um fundo corporal e, como transmite informações previamente construídas e socializadas, as inconsistências performativas provocam rupturas no sistema comunicativo. Sendo assim, é necessário estabelecer um rumo que se divide em dois patamares: em primeiro lugar, averiguar a probabilidade de existência de *kinemas* no teatro e, em segundo lugar, indagar que construções cinomórficas somos capazes de entender e que ligações, semelhanças e diferenças encontraremos se colocarmos as formas de fazer teatro em plano de igualdade. Tomando as hipóteses de Birdwhistell, a compreensão destas formas de fazer teatro passa pela avaliação da estrutura linguística e património sociocultural, pois só assim nos é permitido descodificar o comportamento corporal, codificando o ambiente sociocultural que

o concebeu. Em segundo lugar, uma vez que se fala em corpo e se associa ao teatro e às estruturas de aprendizagem, é necessário aprofundar um pouco o assunto concernente a uma epistemologia de cena, como vimos aludindo.

Aplicação da teoria: o teatro amador no plano concreto

Jean Duvignaud, estabelecendo um paralelismo entre o teatro e as estruturas sociais, sugere que estas duas dimensões se justapõem durante o processo lúdico de simulação de redes e papéis sociais, mas a arte teatral não deixa de ser «um segmento da experiência real» (DUVIGNAUD, 1999, p. 19) e a situação dramática difere da situação social, uma vez que a primeira emula a formalidade da acção e a segunda apresenta, sobre vários formatos, o seu carácter simbólico de edificação de sentidos; isto é, o teatro apenas sublima os conflitos reais, suspende-os sem intervir sobre eles nem tão pouco os diluir, mas não esconde nem esquece a sua centenária faceta educativa, uma vez que pune a individualidade e se apresenta como elemento formativo dos colectivos. A construção de categorias e a distinção entre géneros teatrais encontra-se filiada a processos sociais e históricos, assim como a criação dramática está directamente relacionada com a experiência social dos grupos. Assim, a pergunta deve ser feita é a seguinte: que significados o teatro dá à sociedade?

Neste trabalho seguimos a linha argumentativa proposta pelo autor, uma vez que procuramos nas diversas noções de estética, vistas como factor dinâmico de relacionamento entre teatro e sociedade, as razões para a organização particular do espectáculo; em simultâneo, e analisando paralelamente as estruturas sociais e os seus produtos, percebemos que os grupos formam uma estrutura de suporte à realização da obra e no teatro amador a informalidade da junção é o centro decisor do percurso. Se bem que o teatro esteja colocado a um nível diferente da experiência social, encontra-se directamente ligado aos quadros sociais das sociedades, pelo que é necessário percebê-los e entender as suas formas de interacção privilegiadas, e este argumento é solidificado com a discussão em torno do teatro medieval, depositário dos pressupostos culturais da época. Duvignaud defende que a prática teatral e manifestação expressiva estão profundamente enraizadas na experiência social e que esta é central à humanidade; Caro Baroja (2006), pronunciando-se sobre o Carnaval, assinala o mesmo: esta festa é uma manifestação grupal, encenada e socializadora, circunstância que explica a importância de formas e figuras teatrais de cariz popular com propósitos moralistas, como os jograis ou as *soties*, entre outros, que na Idade Média se encontravam mescladas na organização social, demonstrando uma hierarquização da vida colectiva e do individual e,

acima de tudo, a presença de uma consciência colectiva bem vincada, seus valores e atitudes, contemporâneos, antigos ou de transição nas atitudes expressivas.

Quando alguém manifesta sonoramente o seu agrado por beber água fresca de uma fonte depois de uma longa caminhada, atirando a cabeça para trás, afastando levemente as pernas, erguendo o pescoço para sentir a água deslizar pelo esófago e soltando um “*abbbbbb!*” de satisfação, fá-lo porque torna culturalmente mais verosímil a articulação entre a jubilação orgânica e fisiológica e a manifestação credível de produção de significados culturais. O movimento é comunicação e a expressão encontra o seu veículo privilegiado no corpo. Da mesma maneira, quando o ensaiador descarta o estudo da movimentação no palco em detrimento da maximização da emissão da palavra, tal atitude funda-se nos processos socializantes que a valorizam e que, acreditamos nós, se reportam ao imaginário das comunidades rurais disseminado pelo Estado Novo e reforçado pelo romantismo e naturalismo que, como já vimos, pregavam a harmonia entre classes e a reprovação do liberalismo. A sua maior preocupação é que os espectadores recebam a palavra claramente, objectivamente, em toda a sua força. A acção dramática serve apenas para a colorir. Como já vimos, a palavra, que deve ser bem-dita e pronunciada, foi desde sempre valorizada no contexto aldeão⁵⁸. Numa plateia constituída por muitos analfabetos e por outros com hábitos de leitura inexistentes ou quase inexistentes, ouvir um texto bonito, com figuras de estilo rebuscadas, apaixonantes e capazes de provocar as mais exuberantes manifestações de comoção, ou que denuncie a sua condição de inferioridade, mastigando-a como traço do destino e nunca pelas inequívocas desigualdades sociais, é condição essencial para o sucesso do espectáculo.

Nos grupos de teatro amador que estudamos, a performance constrói-se sob uma base de trabalho colectivo, sem que exista um centro de decisão único, mas um conjunto gerado por consensos. O *ensaiador* assume o papel de gestão do grupo, distribuindo os papéis no início de cada ensaio de nova peça e superintendendo a posição do indivíduo no palco durante todo o processo, sem ser determinante na orientação: essa performance resulta de negociações colectivas, mas, quase sempre, o actor propõe a maneira de interpretar o papel perante os restantes, que o credibilizam ou repelem; o grupo autoriza que se enalteça a individualidade de cada um e isso sente-se na forma preferencial de convocação dos actores, na sua valorização constante e reserva sobre qualquer intervenção pouco cortês relacionada

⁵⁸ Maria Filomena Mónica lembra os romances *Gaibéus* e *Fanga*, de Alves Redol, citando um excerto que se reporta ao assunto e que agora reproduzimos: «E os companheiros também não desperdiçavam papel que se visse, porque gostavam de ouvir o Fomecas ler aquelas coisas. Ele só sabia as letras grandes (...) Isso dava-lhe o respeito dos camaradas» (MÓNICA, 1980, p. 506).

com aspectos do seu carácter, manifestando-se, por exemplo, no plano da selecção de figurinos. Esta é a primeira condição de credibilização da actuação do indivíduo, aquela onde ele se sente confortável. A segunda é transmitida pela assistência, que assume lugar proeminente e de relevância no sustentáculo emotivo do actor, sendo composta pela parentela mais próxima ou distante, pelo círculo de amigos e conhecidos.

As relações entre teatro e sociedade verificam-se aqui. O jogo criador de civilização precisa do seu espelho de faz de conta, carece do outro para que assimile o destino da comunicação e verifique que a mensagem chegou e foi decodificada. Nisto radica a relação do actor com a sua personagem e a acção dramática também se faz no sentido de transmitir uma mensagem, com todas as particularidades relacionadas com formações e interpretações distintas do texto a representar. E isto é, antes de tudo, um dado cultural que importa realçar, pois afigura-se como a única forma de vencer os estereótipos e o etnocentrismo a que está devotado o teatro amador, lugar de ninguém, inclassificável, considerando-o em alternativa como uma actividade social observável sob uma perspectiva sociológica. Assim, em que medida se pode teorizar sobre a função do corpo na sua dimensão fenomenológica imbuída de plasticidade, se a construção da personagem não decorre segundo os moldes clássicos, naturalizadores da função do actor, mas sob uma perspectiva que nem sequer teoriza este dado? A pergunta *quem sou eu enquanto personagem*, realizada a uma das entrevistadas, é significativa em ambientes culturais de outro tipo que não aquele em que investigamos, pois sugere uma filiação intelectual de outra ordem que reivindica uma depuração da função laboral e plástica do indivíduo. A escola credibiliza a acção, protege nos casos de elaboração de uma auto-imagem com propósitos demarcadores, mas grande parte dos grupos de teatro amador não possui instrução, não tem currículo, poucos são os que os defendem: apenas aprenderam a fazer, informalmente. Por força dos discursos de legitimação da obra e seu universo, o teatro amador não é credibilizado. A sua classificação é difícil de obter, já que oscila entre uma visão académica que força o epíteto *cultural* e outra que desacredita a sua pureza estética, boiando entre a espontaneidade e a marcação, a pobreza e a riqueza. É um barco à deriva que tenta constantemente navegar por cabotagem, lançando amarras às duas margens para sobreviver.

O movimento cénico no teatro amador é exíguo porque ao actor se exige, antes de mais, a boa capacidade comunicativa, a boa representação, a transmissão objectiva e sem enleios do conteúdo do texto. Os actores que acompanhamos não demonstravam grande preocupação em *aquecer* antes de entrar em palco; não era fundamental, não era considerado nem sequer discutido e, quando alguns elementos eram censurados por não o estarem a fazer,

gerava-se prontamente uma discussão, como tivemos ocasião de presenciar várias vezes. *Buscar a energia*, é discurso apenas para quem os condicionalismos estruturais, a cultura, exige que se reproduza numa actividade física que busca garantir a legitimidade: um actor profissional que não *aqueça*, que não coloque na sua preparação prévia todo este legado aprendido na escola, estará a profanar a memória colectiva e a pôr em dúvida a sua formação, transmitindo impressões erradas aos outros. Não é actor nem profissional. Se calhar, amador sem escola.

Existe, pois, uma clara articulação entre as estruturas sociológicas e as formas de fazer teatro, porquanto ambas exercem entre si uma determinação mútua. Se o poder político imprimiu desde sempre direcções à escolha das temáticas, vigiando as formas normativizadas e sancionando as divergentes, forçando uma estética quando é autoritário, criando uma estética oficial e marginalizando e punindo as discordâncias, também o teatro, enquanto fenómeno artístico derivado da acção consciente do sujeito, promove rupturas com os padrões sociais normalizados, rompe barreiras, é precursor da liberdade e dos seus discursos, acolhendo-os e amplificando-os. Sendo assim, sob que sistema de treino corporal se funda o teatro amador?

O treino informal não cultiva os argumentos escolásticos, as especulações académicas, apenas reproduz o que desde sempre observou e observa. Toda aquela matização originada por processos de teorização e abstracção não encontra reduto no teatro amador. Este coloca em campo a reprodução quotidiana de uma gestualidade, conferindo alguma afectação no reforço das expressões. O gesto é teatral, e como tal enfático e burilado, mas oscila numa fronteira que busca arquitectar distinções entre a sua normalidade e a sua outra função estética e artística, por isso supostamente bela. Lamentar uma morte, «deitando as mãos à cabeça», como um ensaiador nos confessou ser primordial para manifestar a dor, é compreensível num complexo fenomenológico que o palco amplifica e que se apresenta de uma forma estereotipada; mostrar-se triste perante a perda da amada, é fundamental para que as palavras façam sentido no público. A capacidade de exteriorização dos sentimentos é reivindicada pelo corpo artístico e pela assistência porque a apreensão, incorporação e reprodução de códigos cinésicos, resultam de aprendizagens culturais.

As formas expressivas que observamos no palco, a gestão do movimento sobre ele, é reflexo de um estágio que enxerga o corpo de uma forma equilibrada e destituída de funções plásticas extremas que notamos, por exemplo, nas peças de bailado contemporâneo. Para um aldeão aquilo significaria desequilíbrio, porque não reflecte realisticamente uma função quotidiana identificável pela audiência. Quando Birdwhistle (1970) aponta que as unidades

cinésicas devem ser contextualizadas e variam de acordo com a conjuntura, alerta-nos para o facto de o teatro ser um processo comunicativo credibilizado pelo conjunto de indivíduos que o assistem e formam seu universo. Desta vez, o colectivo credita uma actuação legítima e codificada como normal, pois enquanto sistema de comunicação, o teatro possui códigos. O investigador que o pretenda perceber, deve preocupar-se em simultâneo com a conexão entre os modos de significação e com os actos resultantes da comunicação. Isto também se aplica à relação entre actor e audiência.

Neste caso, a comunicação contém uma raiz cultural fundada nos processos de socialização, que Elam (2002) defende que deva constituir o plano maior das investigações, moção que nós subscrevemos, além de antropologizar o fenómeno teatral ao relacioná-lo com o sistema comunicativo, informativo por si, incluindo neste a troca de mensagens entre os indivíduos que estão no palco e os que estão na plateia. O fenómeno teatral é assim visto a partir de uma análise ou aproximação semântica que busca a interpretação de códigos que podem ser «cinésicos, cénicos ou linguísticos específicos a sistemas particulares» (ELAM, 2002, p. 45). Como tal, Elam adverte-nos que o teatro não é uma ilha mas recebe influências de várias sortes, premiando a componente cultural e assumindo a sua centralidade na construção de sub-códigos. A sua proposta é gerada num quadro que explora as principais regras e princípios envolvidos.

No que concerne a uma perspectiva sistémica, reguladora de vários sistemas de signos disponíveis na performance, sugere que os códigos culturais relacionados com os códigos cinésicos gerais interagem com sub-códigos teatrais (as convenções que orientam a gestualidade, movimento e expressão) e os sub-códigos dramáticos (as regras de interpretação de movimento em termos de personagem). Isto significa que uma peça de um determinado autor é destituída dos seus códigos originais porque é interpretada particularmente e segundo outras convenções da altura em que foi concebida, leitura subsidiária de Walter Benjamin, para quem a «originalidade de uma obra de arte é inseparável das condições internas de fabrico da tradição» (citado em CALHOUN, 2008, p. 366). Colocando isto em perspectiva, assinalando que o teatro é irrepetível e simultaneamente uma fonte de criação estável animada pelo factor cultural representativo dos actores que o criam, Brecht pugnava para que os meios luminotécnicos fossem visíveis, como forma de prevenir que a luz transmitisse a ideia de que o que se estava a passar no palco fosse apenas ilusão. E esta questão reverte-se de alguma pertinência quando avaliamos o teatro amador, já que a postura dos grupos e responsáveis pela montagem de leituras consideradas *pouco estéticas* a perspectivas deste género, perfilham a mesma concepção. *Apenas* se joga em palco, aquilo é

apenas palco e nós somos *apenas actores*, mas a conceptualização teórica não surge sistematizada num corpo narrativo. Afinal, parece tão simples ser moderno.

Finalmente, há que ponderar uma dificuldade teórica, relacionada com a construção do conceito de cultura, mas que nos ajuda a pensar a organização social dos colectivos. Como aponta Michael Keating (2008, p. 99),

«as ciências sociais confrontam-se com quatro tipos de problemas quando procuram perceber e explicar o comportamento. Primeiro, como prestar simultaneamente atenção às continuidades e mudanças sociais; segundo, como explicar as conexões entre as mudanças a um nível micro e macro; terceiro, como explicar as conexões entre as decisões individuais e o comportamento agregado da sociedade no seu todo; quarto, que relação existe entre os factos concretos do mundo social e como eles são interpretados pelas pessoas. (...) O individualismo metodológico foca-se nos indivíduos e procura entender para o comportamento colectivo como somatório dos actos individuais».

Queremos chamar a atenção para o debate universalista, ele mesmo etnocêntrico no sentido em que tenta fazer diluir a diversidade cultural numa matriz de concepção legítima. Foi esta concepção pós-moderna que deu forma aos discursos sobre o popular, mas com *nuances* tardias em Portugal. Enquanto fora do nosso país, na década de 60 do século passado, já se criticava esta posição que recusava a multiculturalidade, orientada pelas «críticas ao individualismo metodológico e às (teorias) da escolha racional» (KEATING, 2008 p. 103), cá dentro a *cultura popular* foi alvo de diversos debates que se mantêm vivos na actualidade, como já vimos. À recusa de compreender o indivíduo no colectivo, seguiu-se a cristalização das práticas sociais como reificações da acção social.

O teatro como objecto de compreensão sociológica: uma proposta para o estudo do fenómeno artístico em Portugal

Herdeiro de Mead e Blumer, Howard Becker pretende examinar como se processa a produção, difusão e consumo no campo das artes, procurando pela mesma via perceber a dinâmica das relações interpessoais e suas dimensões materiais e cognitivas. Além de incluir na sua pesquisa motivos relacionados com a interacção simbólica, a sua preocupação passou também pelo estudo da influência que a estrutura social exerce sobre a acção e identidade individuais, projecto iniciado em *Outsiders*, conhecido como «teoria de rotulagem»⁵⁹, e continuado em *Art Worlds*, publicação onde demonstra que a homologação estética deriva directamente da mobilização do conjunto de actores sociais e das actividades cooperativas que eles incrementam entre si no sentido de construírem redes sociais denominadas “mundos da arte”.

A primeira circunscrição teórica produzida por Becker relaciona-se com a clarificação da noção de *mundo*, aferido como o intrincado composto por todas as formas de acção colectiva, sua plasticidade e permeabilidade à transformação, aspecto que supõe a cooperação, ordem, estabilidade e divisão social do trabalho e que considera, consequentemente, a obra de arte como produto de um colectivo social. Assim, para que a obra de arte aconteça, é necessário que exista um colectivo de suporte e que sejam activadas as cadeias de cooperação, tal como se torna inevitável que grupos e indivíduos partilhem convenções que organizarão e coordenarão todas as experiências. A conclusão que se retira é que a obra de arte é socializada e os grupos que a suportam, desde o corpo de ensino profissional até ao público, passando pelas profissões técnicas e pelos produtores de material necessário à concepção, são o «sustentáculo material e moral» (BECKER, 1988, p. 77) que patrocina cooperativamente o «mundo da arte». De igual forma, os «mundos da arte» promovem discursos de demarcação e distinção, sendo o seu conteúdo manifesto uma das múltiplas formas de os percepcionarmos. Porém, e para fortalecer as ideias de «subjectividade criativa do artista», de diferenciação face aos «ímpuros» e de consolidação da noção de arte como etiqueta de prestígio, são geradas estratégias em prol da defesa deste mundo separado do restante e os artistas naturalizam as suas práticas sociais recorrendo a figuras retóricas de persuasão como o «dom», concepção originária no Renascimento com a proliferação da ideia

⁵⁹ A *teoria da rotulagem* é subsidiária da teoria interaccionista de Cooley. Em, *Human Nature and The Social Order*, apoiado em Mead, considera que os processos mentais, manifestações da consciência, estão ligados a processos sociais, e a personalidade individual constrói-se pela interiorização destes processos. Centrando-se nos processos de formação do “eu” ou “self”, derivou para a perspectiva do *eu que me olho ao espelho* sem que esquecesse o pólo social como factor dinâmico de construção individual.

de artista⁶⁰ acompanhada pelo seu valor secular e permissão institucional para o exercício dessa profissão. Algo próxima das cogitações de Becker, examinando a atribuição de classificações personificadas no *dom*, Verger (1982) medita de forma um pouco distinta, mas não muito remota, sobre o trabalho artístico, optando pela descoberta do processo de nascimento do artista mediante aplicação teórica da noção de *campo*, subsidiária de uma leitura de Bourdieu, na tentativa de relatar os exercícios de atribuição de significação social e celebração colectiva, preponderantes na construção de representações sociais a que Marin (1975) chama, num outro horizonte, de «profecias», comprometidas com estratégias de dominação simbólica. Desta forma, antes de se ser artista, passa-se por processos de selecção operados previamente pelos pais durante o percurso escolar e que variam de acordo com a classe social de origem, em si própria imbuída de representações sobre a legitimidade e representatividade da profissão, que deve ser congruente com o lugar de classe e expectativas de mobilidade social. Mas para percebermos melhor o tema que estamos a tratar, a naturalização da profissão de actor, basta-nos pegar num livro dos mestres do teatro português, António Pedro (2001) ou nos trabalhos sociológicos de Machado Pais (1995). Vejamos o que diz António Pedro.

Nada melhor para começar um tratado que uma ideia de força que congregue os grupos. Para Pedro «encenar é fazer do verbo carne, é valorizar o verbo e corporizá-lo na carne das personagens e compor o seu agir» (PEDRO, 2001, p. 59), naturalizando a ideia de artista de forma a ganhar força discursiva na circunscrição do grupo. Segundo ele, o artista «ou traz no sangue (a arte) ou não há doutrinas, técnicas e teorias que lhe melhorem a capacidade fundamental» (PEDRO, 2001, p. 63). Pedro pensa no teatro como técnica que tem por objectivo alcançar o aperfeiçoamento expressivo, implicando nesta função o treino metódico e consequente. Em simultâneo, pensa no espaço cénico e utiliza o conceito de «valor no espaço» para considerar a dinâmica fenomenológica e as relações entre actores, assim como a produção de significados em articulação colectiva ou jogos de planos e volumes. Por isso tudo, torna-se necessário valorizar somaticamente o actor para que ganhe significado num contexto de acção expressiva que é sensível para os actores e o deve ser identicamente para o público, destacando assim a dimensão fenomenológica de ocupação do espaço, a «primeira e mais constante realidade teatral» (PEDRO, 2001, p. 70).

⁶⁰ Chastel (1991) defende que o termo *artista* não existe no Renascimento, mas sim os “artífices do desenho” que desenvolviam a sua actividade nas oficinas, patrocinados por um mecenas ou exercendo a sua profissão a rogo de peças avulsas que eram pagas.

Esta dimensão fenomenológica que, segundo Pedro, faz do teatro a mais realista das artes, por mais que esta seja uma mera simulação da realidade, considera três planos fundamentais: o homem, o espaço e o tempo. A cada um destes planos corresponde um atributo específico. Ao homem corresponde a desmaterialização do corpo e a personificação num outro eu, a personagem representada pelo actor, ao espaço corresponde a restrição e a mudança de regras e ao tempo a localização acrónica. Assim, «o actor é aquele que se transforma» (PEDRO, 2001, p. 89), apontando a noção da plasticidade como característica inerente ao trabalho do actor e ao próprio actor, supondo que desse lado exista capacidade e vontade de agir de acordo com aquilo que o encenador propõe, e o tempo e o espaço a moldura realizada pela lógica da encenação e pela idealização das marcações. Para Pedro «marcar é determinar os focos de atenção a que há-de prender-se os olhos do espectador de modo a valorizar a personagem que comanda a acção» (PEDRO, 2001, p. 159), avançando com formas geométricas de organização do espaço: em triângulo, a mais indicada, ou em trapézio, raras vezes em quadrado e muito excepcionalmente em oval ou em círculo, indicados para períodos de repouso da acção sem orientação de foro específico.

O mesmo autor descreve no seu *Tratado de Encenação* a construção de uma cena de leitura de uma carta em que se recebe uma má nova. A marcação da cena usará uma série de recursos, entre eles o próprio trabalho expressivo do actor de forma a aproveitar «o valor expressivo da sua máscara e a sua técnica histriónica» e de modo a «transmitir a emoção da angústia que a cena requer e a comunicação total com o público» (PEDRO, 2001, p. 89) se realize. Quando Pedro dá conta do trabalho do actor enquanto técnico que domina a expressão e considera que existem «papéis que o actor pode representar quase sem caracterização e sem obrigar a transformação profunda o seu modo natural de parecer» (PEDRO, 2001, p. 90) está a naturalizar o papel do actor, considerando a figura do *emploi* que parte do actor para a personagem mas para isso «depende da similitude dos seus caracteres somáticos com os que se requerem para o papel que vai desempenhar» (PEDRO, 2001, p. 91). Foi precisamente isto que os actores amadores nos disseram e que assiste à escolha da personagem!⁶¹ O que é o *modo natural de parecer*? E porque é que depois Pedro relativiza o *emploi* e coloca a tónica na representação?

⁶¹ Na altura em que investigamos no terreno, assistimos aos momentos de preparação prévios à entrada do palco, vestindo e trocando, com a ajuda do colectivo, os figurinos, a poucos minutos de ir para as tábuas. Como o assunto se proporcionou, inquirimos o decano dos *ensaiadores* sobre como se deveria um actor comportar em palco.

“**Ensaiador** - Quanto ao pai, ele devia estar noutra posição... parado, a olhar para ele, e até com as lágrimas a vir aos olhos, não lhe fica nada mal... tem que estar com pena do rapaz, que ele está ferido, o Fernando.

Eu - Que leva um tiro no fim...

Ainda no seu *Tratado de Encenação*, existe uma tirada bem elucidativa a propósito da interação com o público e recepção do espectáculo, quase sempre divergente e fruto de inúmeras e sugestivas discussões. Pedro apresenta uma cena, onde uma procissão vem ao proscénio para sublinhar a dor que a penumbra poderia amplificar. A cena, confessa ele bastante intrigado, foi aplaudida pelos sócios do Círculo de Cultura Teatral do Porto e provocou o riso à assistência habitual, lembrando-se da morte por castração de Labareda na peça *A Promessa* de Bernardo Santareno. Considerando o público como «um ser vivo que reage em consequência das emoções que sofre e sofre-as consoante a amálgama de qualidades e defeitos das virtudes e dos vícios da encenação, do nível de cultura e das tradições que tem» (PEDRO, 2001, p. 94), critica o seu comportamento ao mesmo tempo que aproveita para se penitenciar relativamente ao erro cometido. Onde está colocado o sentido do riso? Na formação do público ou na lógica divergente de percepcionar o espectáculo? Qual era o público do Sá da Bandeira quando se fez *A Promessa*, quais eram os seus hábitos culturais? Era necessário ter esses dados para teorizarmos em torno deste assunto, pois retomando a hipótese das convenções, estas não serão distintas no mundo do teatro amador? As formas de olhar para a realidade e para o fenómeno artístico não serão diferentes? Estão aqui presentes factores universalistas ou comunais? Porque é que os públicos e actores do teatro amador repudiam a fantasia e o artifício e privilegiam o realismo naturalista? Quem vai ao teatro em Portugal? Estas são questões bastante pertinentes, porque decorre da sua completa justificação a separação entre uma visão sociológica e uma visão essencialista «que olha para os artistas como indivíduos dotados de visões únicas», como denúncia De La Fuente (2007, p. 410) e revela a velha tendência de «inflacionar o estatuto e importância da arte, a propensão para tornar imprecisos e vagos os juízos sobre a “determinação social da arte” a das “representações artísticas da realidade”» (DE LA FUENTE, 2007, p. 410).

Ensaaiador - Lá fora, que aqui dentro não há mortes. Há só esta, de se zangarem um com o outro e o padre veio e conseguiu pô-los... pronto... o papel do padre é importante e ele não é muito mau... mas como padre, tem de ter uma palavra mais “padra”

...

Eu - Como é que tem de ser o padre?

Ensaaiador - Como é que tem de ser o padre? Então, é um gajo que conversa sempre... o senhor conhece bem a ladainha dos padres (risos).

Eu - Se fosse você o ensaiador, que indicações dava?

Ensaaiador - Dava o papel ao Fernando, e o meu filho fazia o papel de Fernando. São dois papéis bons... aí não são... trocaram, não sei as razões... vou agora estar aqui a dizer. O padre não tem má pronúncia de palavra e para um autor a pronúncia é importante. O que eu estou sempre a debater é o ponto... ela não me agrada muito, mas pronto. Tem de dizer mais devagar e outros... quando é de bravo, é de bravo. E outra, que há aí pontos que tem de virar-se ao público e continuar a frase, com um bocadinho de pausa. Os pontos e as vírgulas, tem de se respeitar isso. Tem de haver uma pausinha... pouco, mas tem de haver... A rapariga, a Rosa do Adro, vamos lá ver como se sai... tem de estar mais triste, a voz mais magoada. Está muito apagada.”

O indivíduo e o colectivo

A Sociologia que se ocupa da interpretação das formas de organização dos grupos procura compreender «o sistema das interações e das relações entre actores envolvidos em jogos recíprocos» (SAINSAULIEU, 2001, p. 117), incluindo na análise a leitura da capacidade do indivíduo se adaptar às inúmeras vicissitudes colocadas durante todo o processo de reprodução e manutenção das normas. O sistema, segundo Boudon (2009a; 2009b), compreende quatro características essenciais: em primeiro lugar, a noção de conjunto e totalidade dos elementos; em segundo, a associação e interdependência entre os mesmos; em terceiro, a existência de uma estrutura de relações precisas entre eles; em quarto lugar e último, a reprodução dos mesmos efeitos enquanto não se mudarem nem a estrutura nem os elementos. Segundo esta concepção, simplificada por Sainsaulieu (2001), o sistema necessita de actores que promovam a reprodução social e interajam numa perspectiva de construção de interdependências. Mesmo que existam disfunções ou inaptações, fomentadas por regras absolutas e de carácter quase axiomático que introduzem entraves às adaptações e tornam ineficaz a fluidez organizativa do grupo, os agregados sociais possuem margem de manobra e liberdades relativas para analisar o conjunto das regras e manipulá-las tendo em vista a compreensão da sua operacionalidade e aplicação em si.

A aproximação cultural possibilitou que se concedesse atenção ao indivíduo no seu contexto sociológico, sustentado por um leque de valores que dão sentido à sua prática e relativizam os processos racionais em detrimento dos emocionais. Mais que isso, esta abordagem particular centrou o debate e a análise nos modos de fabricação institucional de regras e valores, de formas de cooperação colectivas, de reprodução e reciprocidade, apontando que a cultura não é um bloco irreversivelmente intransformável mas uma construção em curso. Assim, torna-se imperioso entender a cultura como «um conjunto de influências que permite a acção racional, explica o funcionamento das instituições e sustenta as práticas sociais no tempo, mutáveis e adstritas ao comportamento humano» (KEATING, 2008, p. 109) e identificar alguns dos seus aspectos: em primeiro lugar, a associação entre cultura e identidade, como exercício aberto e multifacetado de construção resultante de processos socializadores, elabora códigos perceptivos e sentimentos de solidariedade; em segundo lugar, a cultura concebe quadros de percepção do mundo, complexos e heterogéneos, mas que se prestam a interpretações multifacetadas; em terceiro lugar, a tensão existente entre os objectivos individuais e os do grupo, nem sempre colocam estes dois pólos em posições extremadas e afastadas, dado que o indivíduo estrategicamente opta por se diluir no grupo em detrimento do colectivo e vice-versa. Resumindo, devemos entender a cultura

como um processo inter-subjectivo, de troca de significados e edificação dos mesmos, e não um composto de símbolos e signos que obrigam à adesão cega: vimo-lo nos grupos de teatro contactados, nomeadamente nos momentos de construção da personagem e nas formas conjuntamente negociadas sobre a composição do figurino, a configuração dos espectáculos e a própria digressão. O colectivo credita e sustenta o outro ao nível infra-estrutural, manipulando alguns dos fundamentos da super-estrutura, mas é nas normas, papéis e sanções que encontramos os fundamentos da sua estrutura, pois os grupos de teatro amador vagueiam entre uma organização semi-burocrática, onde o poder surge disseminado por esferas alargadas de comando, e um género de liderança que é apenas carismática, sob a acepção weberiana.

Zona de sociabilidade e de reforço de coesão grupal, qualquer conflito⁶² gerado no seio do círculo é apaziguado pelos seus membros sob pena de se verem romper os laços ténues que os ligam entre si. É caso para dizer que os espaços de lazer são tacitamente trabalhados para serem destituídos de qualquer centelha de desacordo, orientação suportada por um ambiente sociológico que o proporciona. Apesar de alguns dos grupos de teatro com quem trabalhamos terem a sua origem entre a passagem da década de 70 para 80 do século passado, outros em períodos mais tardios, os seus membros já haviam participado em peças de teatro durante o período da ditadura, assim como os mestres que os instruíram. Neste sentido, parece acertado dizer que a abolição da desavença pregada por uma figura máxima, o ensaiador, continua a ser regra assente e seguida pelo colectivo.

A interacção funda a tomada de consciência. É a partir daqui que os indivíduos reconhecem a sua posição na estrutura da acção, sua importância no sistema e o manipulam de acordo com os seus objectivos pessoais em articulação, ou não, com o colectivo. Este força a adesão, motiva o indivíduo a participar, mas rapidamente o abandona e acusa se desistir do projecto comum, abdicando do seu papel de cooperante. Enquanto *actor social*, deve animar a rede de interdependências e gerar mais interdependências, fundamentais para que o ambiente social e cultural decorra de forma positiva e reforce as solidariedades, preciosas e de grande estima. É teatro que se faz, mas este é jogado num plano objectivo pelas subjectividades. Radica neste complexo sociológico a nossa unidade de análise, contribuindo para tal um enfoque particular do objecto de estudo que pode assumir uma

⁶² Assistimos a um evento do género antes de um ensaio geral. O aquecimento suscitou reacções negativas, um actor enfadou-se e saiu intempestivamente da sala quando foi admoestado pelo director do grupo de teatro, pois, continuamente, dizia o director, não fazia exercícios de aquecimento. O grupo apaziguou a discussão com um complacente *não vale a pena haver chatices* e do aquecimento passamos ao palco. O espectáculo estava montado, restava a estreia.

miríade de aspectos. Nós adoptamos a linha do teatro amador como reflexo de uma cultura de classe influenciada por uma matriz histórica que, entre vários aspectos, promulga uma epistemologia de cena e variados processos de movimento corporal característicos, e, acreditamos, também, são oriundos de estratos sociais com estilos de vida particulares: enquanto realidades objectivas, podem ser apreendidas empiricamente. Neste aspecto, faz todo sentido estudar o gosto das classes e estratos sociais mais baixos e desqualificados, uma vez que nos avisa sobre a concepção do mundo, seus quadros mentais e perspectivas estéticas. Assim, quando anteriormente nos referimos ao gosto, aferimos necessariamente a influência do processo sócio-histórico na construção das práticas sociais, representações e perspectivas. Por outras palavras, olhar para a realidade dos grupos de teatro amador significa apercebermo-nos dos seus traços culturais. Há, contudo, algo a reter: o dinamismo social aconselha alguma precaução analítica por via das transformações nas estruturas de classe, uma vez que a configuração das classes trabalhadoras por altura do Estado Novo, com todas as suas heterogeneidades e especificidades, era distinta das que existem actualmente, assim como a tipologia dos participantes era identicamente desigual. Neste sentido, como aferir a classe? Atribuindo um peso de maior relevância ao poder, à educação, ao prestígio? Procuramos olhar para os grupos de teatro amador como grupos de *status*, segundo afere Weber, de comunidades conscientes e promotoras de um estilo de vida, mas também podemos fazer uma aproximação cultural à classe, relativizando o seu peso histórico no seu pendor político e onerar na análise a consciência, referindo-nos às tradições, sistemas de valores, ideias e formas institucionais.

Um outro aspecto relevante de salientar é que o teatro amador fica de fora de todos os discursos institucionalizados e institucionais, e estes encontram-se peçados de intenções retóricas que não se reproduzem na prática. Pensa-se o popular de forma eloquente e segundo uma visão patrimonialista, mas afasta-se dos territórios da estética institucionalizada; por vezes, adapta-se o mesmo popular a uma visão considerada estética, mas este continua onde está, numa rede subalterna à oficial: a história comprova-o, que o povo nunca se afirmou porque os seus canais não são acreditados. Aquele que existe, do INATEL, vive à parte e sob uma lógica herdada da FNAT que, mesmo assim, no seu tempo, afrontou a instituição. Mas o INATEL encontra-se em crise, após os momentos de fulgor prévios à decisão dos municípios apoiarem com maior proficuidade as actividades culturais municipais, atitude que conta com cerca de uma década e meia de vida. Se conferirmos muitas actas de tomadas de posse dos elencos camarários há alguns anos atrás, o pelouro da cultura não existia e em grande parte dos municípios foi forçado por imposições sociais das populações

e discursos em torno da cultura como bem público, canalizando verbas de apoio a instituições⁶³. Identicamente, as mudanças consecutivas da tutela dos sucessivos Ministérios da Cultura e Secretarias de Estado da Cultura, mostram-nos que o tema não assume lugar importante no conjunto das políticas públicas: a utilização do termo «cultura» surgiu «a nível de designação ministerial (...) em 15 de Maio de 1974 na orgânica do 1º Governo Provisório com a criação do Ministério de Educação e Cultura» (SEC, 1994, p. 13), muito embora tenha conhecido muitas subordinações e denominações, passando por distintos gabinetes ao longo da sua existência, tais como a *Secretaria de Estado dos Assuntos Culturais e Investigação Científica*, o *Ministério da Comunicação Social*, a *Presidência do Conselho de Ministros*, o *Ministério da Cultura e Coordenação Científica*, e decompondo o seu estatuto entre Secretaria de Estado e Ministério, conforme a óptica dos sucessivos governos.

Com o país a recuperar da crise económica e financeira, o poder opta por olhar para a cultura e ocupação dos tempos livres como território dos grandes espaços comerciais, cinemas, jogos de futebol, concertos de música, entre outros, e o teatro em geral e o amador em particular, sofrem. As feridas são profundas, em ambos os casos, mas os grupos de teatro resistem como sempre resistiram, porque se encontram sedimentados nas práticas sociais interessadas no milenar *faça de conta*. Verificamos que o papel do INATEL é impulsionar as referidas companhias de teatro amador, assim como a Federação Nacional de Teatro, e fazem-no na perspectiva de elaborarem um produto artístico suficientemente desligado do seu aspecto artesanal. É como se existisse um conjunto hierarquizado, valorativo e político de produções legítimas realizadas sobre sucessivos níveis e os grupos de teatro amador deambulassem pelos interstícios das classificações, mostrando uma cara agradável para contentar. O discurso sobre o popular, evocando quadrantes como o ruralismo e o nacionalismo, por exemplo, aponta conteúdos éticos dirigidos à acção individual que deve ser pacífica, ordenada e ordeira: já o observamos nos discursos de Salazar, nas publicações do SNI e nos trabalhos de António Ferro, e todos indigitam uma perspectiva imobilista, adversa à mudança e à metamorfose social, e observam a cultura como «sinónimo de

⁶³ O apoio oficial às artes, entendida como bem público, desmarcada de intenção normativa semelhante à vivida por alturas do fascismo europeu, mas enquadrada sobre a perspectiva liberal de Keynes e a necessidade de elevar a moral da população afectada pelo conflito mundial, que usou a sua influência política no período pós-guerra para amealhar capital para financiamento das artes, dá-se em 1946 no Reino Unido. O *Conselho das Artes* (*Arts Council*) é descendente do *Comité para o Encorajamento da Música e das Artes*, de 1940, e a sua crescente importância leva Jennie Lee a ser nomeada como a primeira Ministra das Artes britânica, em 1964, período áureo da organização. Com a passagem dos anos, as suas funções foram divididas pelas diversas nações do reino e as suas competências modificadas por influência da ascensão dos conservadores ao poder, nas décadas de setenta e oitenta. Também em França, André Malraux é nomeado Ministro de Estado e cria o Ministério dos Assuntos Culturais em 1959, relançando o projecto de descentralização dramática iniciado no início do século XX.

tradicional (...) algo de imutável» (MELO, 2001, p. 66). Será que alguma coisa se transformou?

A partir desta leitura, julgamos que a ideia de popular é subsidiária de uma visão de apropriação de um imaginário que circula no espaço social e é utilizada com propósitos de circunscrição de um objecto que se presta simultaneamente a ponderações científicas e cristalizações de carácter. Daí que falar em teatro popular se refira à apreciação paralela entre uma forma de construir uma acção, que se joga ficticiamente em cima de um palco, e sua relação com uma vertente mais profunda sediada em processos de construção de identidade, e assim se torne difícil classificar e refinar o conceito de *povo* e de *teatro popular*, se a ela apoiarmos uma visão universalista de teatro e visão particularista de popular. Conclui-se que as culturas dominantes utilizam as armas dos dominados para os dominar. Bakhtine (1970) ilustra-o, mencionando que a cultura oficial, séria, procurou aproximar-se dos desfavorecidos por intermédio do riso, do recurso ao cómico popular. Mas o teatro amador, o teatro da palavra, se quisermos empregar as suas expressões, não tem como objectivo o universalismo, mas privilegia o local e a solidariedade comunal como base de afirmação identitária. Fundamental é o jogo comunal para quem observa, local ou forasteiro.

A utilização de recursos e a organização do grupo

O teatro, enquanto actividade económica, exige dedicação, consumo de tempo e um capital de aprendizagem. Não é qualquer um que faz teatro, mas sim aquele que se empenha e gosta dele, seja amador ou profissional. Por ser um trabalho intensivo, estagnante e onde a tecnologia não substitui a prestação humana, como aferem Baumol e Bowen, deve ser compensado. Se atendermos ao panorama teatral português, verificamos que as grandes companhias da actualidade surgem no espaço que circunscreve o 25 de Abril de 1974; de igual forma, alguns projectos teatrais já citados neste texto iniciaram a sua actividade artística no período da ditadura mas logo acabavam por perecer, devido à intervenção da censura na vigilância de peças de cariz subversivo, sob a óptica do regime, assim como à falta de apoios estatais que só um procedimento de contribuição e auxílio financeiro sustentado permitiria manter activos. Vera Borges (2007) explica-o cabalmente, é despiciendo repisar essa informação, assim como o sugere Escaleira (2010), inspirado nas premissas de Baumol e Bowen: para que exista teatro, diligência que possui características produtivas muito próprias e por isso deve merecer um regime de excepção, é fundamental o apoio oficial do Estado.

Escaleira alega a *teoria da produtividade* do sector público de Baumol, segundo qual as inovações tecnológicas são difíceis de inserir na administração pública, pelo que a produtividade deste sector cresce menos do que a do sector privado. Realizando um estudo no domínio das artes, os autores salientaram que «um concerto de violino de Mozart leva tanto tempo a executar hoje, como em 1870, não beneficiando de inovações que economizem em capital e em força de trabalho. (...) No entanto, até ao final do século XVIII, um mecânico suíço podia produzir doze relógios por dia. Três séculos mais tarde, com a mesma quantidade de trabalho são produzidos, no mesmo tempo, 1200 relógios mecânicos» (citado em ESCALEIRA, 2010, p. 98). Ou seja, o proveito não aumentou e, por outro lado, os salários dos músicos aumentaram: estamos perante o fenómeno da «doença dos custos». No que se refere ao teatro, o trabalho é intensivo, estagnante, a tecnologia não substitui a prestação humana, não há ganhos e, face a tal contexto, se o ofício não for subsidiado de maneira a resolver a contradição entre produtividade e custo, pode levar ao seu desaparecimento. Desta forma, o teatro encarece com o incremento das importâncias pagas a actores, pesa e fica mais dispendioso no mercado, uma vez que não se substituem pessoas por equipamentos, o número de personagens é fixo, as salas não possuem lotação infinita, o tempo da peça é determinado e a capacidade humana tem os seus limites.

Vendo bem, também os grupos de teatro amador recebem essa contribuição que decorre do auxílio monetário deferido pelo INATEL, mas que não se compara ao tributo estatal concedido às companhias que requerem apoio sustentado. Com essa soma, os grupos amadores fazem teatro e organizam digressões, colocando muitas vezes dinheiro do próprio bolso, suportando sucessivos regulamentos e novos impedimentos burocráticos por imposição da famigerada *troika*⁶⁴. Os que não possuem subsídios regulares fazem teatro em alturas específicas do ano, captando recursos de outro jeito, como a venda de rifas, a realização de leilões, cobrando bilhetes ou assando e vendendo sandes no intervalo das peças. Como tal, não podemos afirmar que estamos perante um sistema estável, mas devemos

⁶⁴ Em comunicado remetido às associações, durante o mandato do governo PSD/CDS, o INATEL informou que «devido à grave crise económica/financeira que afecta o país, a Fundação INATEL teve que rever toda a sua política de atribuição de apoios/subsídios a conceder aos Grupos/Associações suas filiadas, durante o próximo ano de 2012». Como tal, «as candidaturas deverão, através de Impresso/Formulário de Candidatura próprio (...) ser remetidas (...) num prazo nunca inferior a 65 dias antes da realização do evento», após ser «preenchido um Impresso/Formulário de candidatura, sendo que todos os campos são de preenchimento obrigatório, exceptuando os que se destinam aos Serviços da Fundação INATEL». Não serão apoiadas «as actividades que não tenham sido precedidas de preenchimento do Impresso/Formulário de Candidatura e que nos sejam remetidas fora de prazo (65 dias de antecedência) e que não tenham as suas quotas regularizadas à data da apresentação da candidatura». Como se vê, além do processo levantar uma série de procedimentos burocráticos, o documento vagueava entre as delegações regionais e a administração central, procurando obter um parecer positivo.

chamar a atenção para o facto que esta tipologia de ocupação dos tempos livres, congregada com factores de diversão, emprego de talentos particulares, o gosto pela exibição pública, a emaranhada gestão entre a vida profissional e a pessoal, a resposta que se tem de dar às instituições que suportam a actividade associativa e a promovem, geram uma instabilidade que necessita continuamente de ser reposta, com discursos de manutenção da ordem e pressão social sobre os faltosos. Acima de tudo, é fundamental assumir que esta não é uma actividade lucrativa nem surge enquadrada sob um contrato de trabalho, pois quem a dirige são maioritariamente aposentados e quem a pratica não espera recompensas monetárias de vulto. Obviamente que aquele que chega atrasado ao ensaio não é punido com falta disciplinar, nem lhe é levantado um processo disciplinar: é censurado, mas não passa dali. Uma admoestação mais veemente resultaria na quebra do laço de solidariedade, em protesto pela incompreensão da sua situação pessoal, que se sobrepõe a qualquer compromisso colectivo e é a resposta mais valiosa e considerada. Se o círculo ou alguém dele colocar dúvidas sobre a vida individual de cada um, gera-se discussão de imediato. Contudo, esta é benéfica e fundamental para que todos entendam os motivos da falta, como se a vida pessoal entrasse naquele espaço, por mais que se queira afastá-la, uma vez que a pré-dica, a explicação, possui contornos de creditação perante o colectivo. Pior seria se o indivíduo não comparecesse aos ensaios, não desse qualquer justificação ou, pior que tudo, mentisse e ocultasse informações: isso seria visto como a pior ofensa ao grupo e tomada como injúria pessoal. Neste sentido, confirma-se a posição de Boudon (2009a; 2009b), para quem as normas são recursos cognitivos, pois avaliam simultaneamente o desvio e a regra. Tal como o trabalho motiva a construção de valores, os grupos de teatro amador possuem um *ethos* centrado num leque de importâncias particulares, que produzem e reproduzem. E isso explica muita coisa.

Quando numa fase da investigação entregamos alguns inquéritos por questionário para que fossem preenchidos e remetidos de seguida, ficamos a perceber que o grupo goza de uma enorme propensão para tratar colectivamente as tarefas que lhe dizem respeito. O preenchimento dos questionários de administração indirecta trazidos por alguém estranho ao grupo, que encaminhava para o recato individual tal como a técnica exige (LIMA, 1981; FERRANDO, 1992; ALMEIDA, 1989; GONÇALVES, 2009) não aconteceu. As questões eram debatidas ao redor de uma mesa, em grupo, e só assim se prosseguia para as opções de escolha. Contudo, a técnica eleita primordialmente não falhou e as questões que procuraram perceber em que condições de trabalho o grupo opera, indagando sobre as relações que se estabelecem entre este e o meio social onde se inscreve, a relação que o inquirido possui com

o grupo onde se insere, foram conseguidas e remetidas para a conclusão. Não conseguimos informar-nos de uma forma quantitativa sobre o grau de identificação com grupo, o grau que o indivíduo estima que os outros acham da sua identificação com o grupo, o grau de empenho no cumprimento dos objectivos traçados pelo grupo, a sua participação no grupo, a avaliação do seu grau de importância para que o grupo realize todas as tarefas propostas e o peso da opinião de cada um nas opções assumidas pelo grupo, questões que procuraram medir a relação que o indivíduo possui com o grupo de teatro onde se insere. Estas foram esclarecidas sob outra forma que aqui reportamos e que buscou captar o enredo social, histórico e cultural que molda sedimentos objectivos, captáveis pelos sentidos e inquiríveis também por técnicas de pesquisa. O trabalho de campo veio conferir um manancial de informação sugestiva que nos capacitou para explicar a hipótese que a organização é multifacetada e decorre da apresentação de um produto: os grupos que organizam a digressão estruturada possuem um género mais visível de divisão do trabalho; pelo contrário, os que não têm digressão, a divisão do trabalho é mais vaga. Se os primeiros obedecem a um gestor do grupo, os segundos fazem-no com grande reserva, pois o poder encontra-se disperso. Como tal, podemos afirmar que os grupos de teatro amador possuem uma hierarquia, mas a sua solidez é fraca. Curiosamente, o mesmo se passa com os grupos de teatro profissional.

Vera Borges (2007), no seu estudo já citado neste texto, acompanhou o movimento de profissionalização dos grupos de teatro e verificou subsistir uma enorme fragilidade relativa à obtenção de um vínculo profissional seguro. Os artistas mais novos esforçam-se por um contrato de trabalho, mas raramente o encontram, circulando por várias actividades subsidiárias e alguns grupos de teatro ou *projectos* específicos. A mesma autora sugere uma tipologia de grupos onde se enquadra todo este paradigma assinalado por uma enorme liquidez. Eles são os grupos família, os grupos micro-empresa e os grupos-projecto, que procuram adaptar-se a uma economia de mercado e ao universo concorrencial do teatro. Entre os grupos, subsistem dois grandes modelos: um primeiro, com situações de trabalho rotinizadas, assinalados por uma hierarquia suficientemente sólida, apoiados na liderança carismática de um director; o segundo possui um corpo de actores flutuante e uma liderança bicéfala que gere o colectivo. A marca comum é a «fragilidade organizacional (...) que dificulta a profissionalização forte do mundo do teatro português» (BORGES, 2007, p. 331). Ou seja, existe uma enorme precariedade, o que leva a autora a concluir que o «modelo português de organização teatral é fluído, dinâmico e sem regras predefinidas» (BORGES, 2007, p. 331).

Parece que as regras do teatro amador não diferem muito das do teatro profissional pois, ainda segundo a autora, «a construção da identidade teatral no nosso país está intimamente ligada às questões organizacionais» (BORGES, 2007, p. 336). Sem estatuto profissional, sofrendo grande instabilidade e incerteza na carreira, o teatro profissional distingue-se do amador em que aspectos? Os grupos que estudamos são organizações que de *institucional* possuem apenas as credenciais matriculadas no registo nacional de colectividades de recreio e no INATEL, assim como não detêm um vínculo institucional de trabalho com os actores que obriga à remuneração em troca da força de trabalho. A partir daqui o que significa a hierarquia de comando, quando os laços que sustentam a relação são aparentemente frágeis? Provavelmente estaremos perante uma forma de trabalho informal ou mesmo esta corresponda a um modelo de implementação de racionalidade particular que torna as tarefas racionais e as racionaliza de uma feição idêntica.

Caminhos de pesquisa e convite aos viandantes

Até então não tínhamos encontrado exemplos concretos subjacentes a muitas propostas científicas relacionadas com a temática que demonstrassem empiricamente as raízes sociais e culturais de um comportamento cinésico inter-corporal específico. Como tal, acreditamos que este trabalho abre uma série de caminhos de pesquisa que a seu tempo foram aflorados e importa agora sistematizar. Um primeiro relaciona-se com a captura dos processos mnemónicos reproduzidos no corpo enquanto instância de cristalizações culturais específicas e com a avaliação dos modos de construção de uma memória social que usa o teatro, ora para marcar temporalidades cíclicas, ora para afirmar a sua presença institucionalizada num quadro narrativo singular que visa circunscrever esses contributos: tratamos disso ao longo do texto, traçando uma panorâmica que recebe participações da antropologia, da sociologia, dos estudos teatrais, da história, entre outros. Um outro filia-se a uma sociologia das práticas e representações sociais sob o espaço português, extremamente crítico, e encontra quadrantes discursivos em áreas tão diversas como a economia, para usar um exemplo. Louçã (2011) e Boaventura de Sousa Santos (2011) estabelecem paralelismos entre os comentadores da situação do país no século XIX, denunciando a famosa *piolheira*, e os críticos contemporâneos. Mais que uma velada advertência económica, é uma apreciação à organização social, sua coluna vertebral, projecto fluido, pouca visão de futuro, alijamento das responsabilidades de gestão e direcção. Como se as dúvidas de Rousseau e o medo da sociedade ainda não estivessem extintos em Portugal, como se Victor Hugo tomasse a cartilha para dirigir os destinos tímidos das nações e, finalmente, como se sociedade e

indivíduo se antagonizassem e convertessem em metades quase impermeáveis. É caso para perguntar se a sociologia não estará fundada na desconfiança com que se olham as organizações e os grupos, atribuindo ao indivíduo o ónus da sua organização e pressionando-o ao ponto de considerar que esse conluio conduz à sua corrupção. Será uma fase do pensamento social ou apenas uma reacção ao indivíduo, que o funcionalismo e estrutural-funcionalismo clássicos promoveram, a submissão rígida do indivíduo à estrutura? Um último caminho relaciona-se com o aqui foi exposto e reporta-se à organização política da sociedade portuguesa, timorata e ainda contígua das estruturas mentais e mapas cognitivos do fascismo português, que replicou o seu código ético nas práticas sociais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. (2003). *Sobre a Indústria da Cultura*. Coimbra: Angelus Novus.
- AGUIAR DE MELO, I. (1993). *Estratégias de Importação da 'Alta Cultura': O Caso do Teatro Alemão Representado em Portugal (1974-1980)*. Porto: Afrontamento.
- ALEXANDRE, P. T. (1983). *O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase* (Vol. X). Lisboa: Instituto De Cultura E Língua Portuguesa, Colecção Biblioteca Breve.
- ALMEIDA PAVÃO, J. (1999). A Crítica E A Sátira No Teatro Popular Açoriano. In U. D. Ações (Ed.), *Actas Do 1º Encontro Sobre Cultura Popular 1997*. Ponta Delgada: Universidade Dos Açores - Nova Gráfica.
- ALMEIDA, F. (1925). *Actores e Autores (Impressões De Teatro)*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- ALVAREZ, J. (2011). *Museu Nacional do Teatro*. Vila Do Conde: Quid Novi.
- ANDRADE, A. (1993). Torre de Moncorvo (1890-1905) – Vida Política, Cultural e Recreativa. *Brigantia – Revista De Cultura*, XIII (3,4) 115-192.
- ANDRÉ, T. (2013). Apontamentos Para uma Cartografia do Pensamento Pedagógico de António Pedro - Para uma Arquitectura do Teatro de Amadores. *Portuguese Cultural Studies* 5, 91-107.
- ARAÚJO, L. A. (1779). *História Crítica do Theatro, Na qual se tratão as causas da decadência do seu verdadeiro gosto, Traduzida em Portuguez, Para servir de continuação ao Theatro de Manoel de Figueiredo e Offerecida a El-Rei Nosso Senhor D. Pedro III*. Lisboa: Regia Officina Typografica.
- BAKTHINE, M. (1979). *L'ouvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Age et Sous La Renaissance*. Paris: Gallimard.
- BAPTISTA, L. (1994). Dominação Demográfica no Contexto do Século XX Português: Lisboa, A Capital. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 15, 53-77.
- BAPTISTA, T. (2007). Cinemas de Estreia e Cinemas de Bairro em Lisboa (1924-1932). *Ler História*, 52, 29-56.
- BARBA, E. (2003). *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*. London: Routledge.
- BARREIRA, C. (1983). *Sondagens em torno da Cultura e das Ideologias em Portugal, Sécs. XIX e XX*. Lisboa: Editorial Polemos.
- BARREIROS, A. (1992). *História da Literatura Portuguesa - Séculos XIX-XX*. (Vol. II). Lisboa: Editora Pax.

- BARTOLOTTI, M. (1975). *O Fascismo – Origens e Análise Crítica*. Lisboa: Edições 70.
- BASTOS, S. (1908). *Diccionario do Theatro Portuguez*. Lisboa: Imprensa Libânio Da Silva.
- BATISTA DE MORAIS, A. J. (1987). *Vinte Anos de Cinema Português, 1930-1950: Conteúdos E Políticas. O Estado Novo: das origens ao fim da Antarcia, 1926-1959*. Lisboa: Edições Fragmentos.
- BAUMAN, Z. (1991). *Culture as Praxis*. London: Sage Publications.
- BAYER, R. (1995). *História da Estética*. Lisboa: Editorial Estampa.
- BEAUD, M. (1992). *História do Capitalismo*. Lisboa: Edições Teorema.
- BECKER, H. (1988). *Les Mondes de L'art*. Paris: Flammarion.
- BERNARDO, J. (2003). *Labirintos do Fascismo: Na encruzilhada da Ordem e da Revolta*. Porto: Edições Afrontamento.
- BERTHELOT, J. M. (1995). The Body As a Discursive Operator: Of The Aporias of A Sociology of the Body. *Body & Society*, 1, 13-23. doi:10.1177/1357034X95001001002
- BETTENCOURT PIRES, M. D. (2006). *Teorias da Cultura*. Lisboa: Universidade Católica Editora.
- BIGOTTE VIEIRA, A. (2014). Ser pós-moderno: Entre o frágil e o Acarte. *Revista Punkto*. Disponível em: https://www.revistapunkto.com/2014/09/ser-pos-moderno-entre-o-fragil-e-o_45.html
- BIGOTTE VIEIRA, A. (2016). *No Aleph: Para um olhar sobre o serviço Acarte da Fundação Calouste Gulbenkian Entre 1984 e 1989*. (Tese De Doutoramento Em Ciências Da Comunicação), Universidade Nova De Lisboa, Faculdade De Ciências Sociais e Humanas, Lisboa.
- BIRDWHISTELL, R. (1970). *Kinesics and Context: Essays in Body Motion Communication*. Pennsylvania: Pennsylvania Press.
- BONTE, P., & IZARD, M. (1991). *Dictionnaire de L'ethnologie Et De L'anthropologie*. Paris: Quadrige/Puf.
- BORGES, J. A. (2006). *Monografia do Concelho de Vila Real*. Maia: Sersilito.
- BORGES, V. (2007). *O Mundo do Teatro em Portugal: Profissão de Actor, Organizações e Mercado DE Trabalho*. Lisboa: Imprensa Ciências Sociais.
- BORIE, M., DE ROUGEMONT, M., & SCHERER, J. (1996). *Estética Teatral: Textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- BOUDON, R. (2004). *Les Méthodes en Sociologie*. Paris: Puf.
- BOUDON, R. (2009). *La Logique du Social*. Paris: Hachette.
- BOUDON, R. (2009). Rational Choice Theory. In B. Turner (Ed.), *Social Theory*. West Sussex: Wiley-Blackwell Publication.
- BOURDIEU, P. (1975). Structures Sociales et Structures de Perception du Monde Social. *Actes De La Recherche En Sciences Sociales*, I, N°2, 18-20.
- BOURDIEU, P. (1980). *Le sens pratique*. Paris: Les Editions De Minuit.
- BOURDIEU, P. (1988). O Sentimento de honra na sociedade Cabília. In J. Peristianny (Ed.), *Honra e Vergonha: Valores das sociedades mediterrânicas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BOURDIEU, P. (1990). La Domination Masculine. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 84.
- BOURDIEU, P. (1994). *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel.
- BOURDIEU, P. (2000). *Esquisse D'une Théorie de la Pratique*. Paris: Editions Du Seuil.
- BOURDIEU, P. (2005). *El Oficio del Sociologo*. Madrid: Ediciones Siglo Xx.
- BOURDIEU, P. (2006). *A Distinção – Crítica Social do Julgamento*. Porto Alegre: Editora Zouk.
- BOURDIEU, P. (2008). *La Reproducion: Elementos para una Teoria del Sistema de Enseñanza*. Madrid: Editorial Popular.
- BRAGA DA CRUZ, M. (1988). *O Partido e o Estado no Salazarismo*. Lisboa: Editorial Presença.
- BRAGA, T. (1984). *História da Literatura Portuguesa (Os Árcades)*. (Vol. IV). Lisboa: Imprensa Nacional Casa Da Moeda.
- BRAGA, T. (1987). *História do Romantismo em Portugal*. Lisboa: Círculo De Leitores.
- BRAGA, T. (2005). *História da Literatura Portuguesa (Os Seiscentistas)*. (3ª ed., Vol. III). Lisboa: Imprensa Nacional Casa Da Moeda.
- BRAGA, T. (2005). *História da Literatura Portuguesa (Renascença)*. (3ª ed., Vol. II). Lisboa: Imprensa Nacional Casa Da Moeda.
- BRAUNSTEIN, F. P. (2001). *O Lugar do Corpo na Cultura Ocidental*. Lisboa: Instituto Piaget.
- BRITO, M. C. (1988). A Ópera de Corte em Portugal No Século XVIII. *Revista Colóquio Artes*, 76, 50-57.
- BRUMMETT, B. (2011). *Rhetoric in Popular Culture*. Texas: The University Of Texas, Sage Publications.

- BRYMAN, A. (2004). *Social Research Methods*. New York: Oxford University Press.
- BURKE, P. (1991). O Cortesão. In E. Garin (Ed.), *O Homem Renascentista*. Lisboa: Editorial Presença.
- BURKE, P. (2008). *What is Cultural History*. Cambridge: Polity Press.
- BURKE, P. (2010). *La Cultura Popular En La Europa Moderna*. Madrid: Alianza Universidad.
- CAILLOIS, R. (1990). *Os Jogos E Os Homens*. Lisboa: Edições Cotovia.
- CALDEIRA PATRÃO, A. S. (2012). *Francisco Ribeiro: Determinação e Circunstância - Cenas de um percurso de Teatro (1936-1960)*. (Tese de Mestrado em Estudos de Teatro). Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Lisboa.
- CALHOUN, C. (2008). *Classical Sociological Theory*. Cornwall: Blackwell Publishing.
- CAMPOS MATOS, S. (2002). A Crise Do Final De Oitocentos Em Portugal: Uma Revisão. In S. Campos Matos (Ed.), *Crises Em Portugal Nos Séculos XIX e XX*. Lisboa: Actas Do Seminário Organizado Pelo Centro De História Da Universidade De Lisboa. Lisboa
- CAPLAN, P. (1989). *The Cultural Construction Of Sexuality*. London: Routledge.
- CARDOSO, J. L. (1993). O Pensamento Económico Na Época Da Restauração. *Revista Penélope*, 9-10, 135-149.
- CARO BAROJA, J. (2006). *El Carnaval*. Madrid: Alianza Editorial.
- CARVALHO GUERRA, I. (2006). *Participação E Acção Colectiva: Interesses, Conflitos E Consensos*. Lisboa: Principia.
- CASTELO BRANCO, C. (1929). *Mistérios De Fafe* (1969 Ed.). Lisboa: Am Pereira.
- CATANI, M. (1990). Algunas Precisiones Sobre El Enfoque Biográfico Oral. *História Y Fuente Oral*, 3.
- CHARLE, C. (1990). A La Recherche Des Bourgeoisies Européennes. *Le Mouvement Social*, 153.
- CHARLE, C. (1997). La Bourgeoisie De Robe En France Au XIX Siècle. *Le Mouvement Social*, 181.
- CHARLE, C. (2007). Des Artistes En Bourgeoisie. Acteurs Et Actrices En Europe Occidentale Au Xixe Siècle. *Revue D'histoire Du Xixe Siècle*, 34. Disponível em: [Http://Rh19.Revues.Org/1322](http://Rh19.Revues.Org/1322)

- CHARLE, C. (2011). Sociétés Du Spectacle. *Actes De La Recherche En Sciences Sociales*, nº 186-187, 4-11.
- CHASTEL, A. (1991). O Artista. In E. Garin, *O Homem Renascentista*. Lisboa: Editorial Presença.
- CHAUNU, P. (1985). *A Civilização Da Europa Das Luzes*. (Vol. II). Lisboa: Editorial Estampa.
- CHIPPAUX, C. (1998). Das Mutilações, Deformações E Tatuagens Rituais E Intencionais Do Homem. In J. Poirier, *História Dos Costumes - As Técnicas Do Corpo*. Lisboa: Editorial Estampa.
- CIDADE, H. (1973). *Portugal Histórico-Cultural*. Lisboa: Edições Círculo De Leitores.
- COELHO, H. (1992). O Bailado No Teatro De São Carlos Durante O Primeiro Ano Da Empresa Do Conde De Farrobo. *Revista Colóquio Artes*, 95, 54-63.
- COELHO, M. D. (1980). O Instituto Vincular, Sua Decadência E Morte: Questões Várias. *Análise Social*, XVI (61-62), 111-131.
- COIMBRA MARTINS, A. (1982). Pombal E Molière. *Revista De História Das Ideias*, IV, Tomo II, 291-315.
- CONTE, G. (1984). *Da Crise Do Feudalismo Ao Nascimento Do Capitalismo*. (2ª ed.). Lisboa: Editorial Presença.
- CORDEIRO, L. (1874). *Estros E Palcos*. Lisboa: Tipografia Universal.
- CORNUCÓPIA, Teatro Da. (1992). *Temas Vicentinos. Actas Do Colóquio Em Torno Da Obra De Gil Vicente*. Lisboa: Instituto Da Cultura E Língua Portuguesa.
- COSTA DIAS, A. (1962). *A Crise Da Consciência Pequeno-Burguesa – O Nacionalismo Literário Da Geração De 90*. Lisboa: Portugália Editora.
- COSTA MOURA, N. (2007). «Indispensável Dirigismo Equilibrado»: O Fundo De Teatro Entre 1950 E 1974. (Tese De Mestrado Em Estudos De Teatro), Universidade De Lisboa, Faculdade De Letras, Lisboa.
- COSTA, A. (1978). *Breve História Do Cinema Português – 1869/1962*. (Vol. XI). Lisboa: Coleção Biblioteca Breve - Instituto Da Cultura Portuguesa.
- CROMPTON, R. (2008). *Class And Stratification*. Cambridge: Polity Press.
- CROZIER, M. (2011). *Le Phenomene Bureaucratique*. Paris: Editions De Seuil.
- CROZIER, M., & FRIEBERG, E. (1977). *L'acteur Et Le Système*. Paris: Editions De Seuil.

- CSORDAS, T. (1994). *Embodiement And Experience - The Existencial Ground Of Culture And Self*. Cambridge: Cambridge University Press.
- D'ANGELO, P. (1998). *A Estética Do Romantismo*. Lisboa: Editorial Estampa.
- De KETELE, J.-M., & ROEGIERS, X. (1999). *Metodologia Da Recolha De Dados*. Lisboa: Edições Piaget.
- DE LA FUENTE, E. (2007). 'The 'New Sociology Of Art': Putting Art Back Into Social Science Approaches To The Arts. *Cultural Sociology*, I (III), 409–425.
- DELLA PORTA, M., & KEATING, M. (2008). *Approaches And Methodologies In The Social Sciences*. Nova Iorque: Cambridge University Press.
- DESAHIES, B. (1997). *Metodologia Da Investigação Em Ciências Sociais*. Lisboa: Edições Piaget.
- DORTIER, J.-F. (2009). *Uma História Das Ciências Humanas*. Lisboa: Texto E Grafia.
- DOUGLAS, M. (1991). *Pureza E Perigo*. Lisboa: Edições 70.
- DREW, P. (2006). *Talk And Interaction In Social Research Methods*. London: Sage.
- DUBOIS, J. (2007). *La Mise En Scène Du Corps Social*. Paris: L'harmattan.
- DUMAZEDIER, J. (1960). Problemes Actuels De La Sociologie Du Loisir. *Revue Internationale Des Sciences Sociales*, XII, 4, 564-573.
- DURAND, J.-P., & WEIL, R. (1990). *Sociologie Contemporaine*. Paris: Editions Vigot.
- DURKHEIM, É. (1977). *A Divisão do Trabalho Social*. Lisboa: Editorial Presença.
- DURKHEIM, É. (2001). *O Suicídio: Estudo Sociológico*. (7ª ed.). Lisboa: Editorial Presença.
- DUVIGNAUD, J. (1999). *Sociologie du Théâtre*. Paris: Puf.
- ELAM, K. (2002). *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Routledge.
- ELIAS, N. (1993). *A Sociedade dos Indivíduos*. Lisboa: Dom Quixote.
- ELIAS, N. (1993). *O Processo Civilizacional*. Lisboa: Dom Quixote.
- EMIRBAYER, M., & MISCHÉ, A. (1998). What Is Agency? *American Journal Of Sociology*, 103 (4), 962-1023.
- ESCALEIRA, J. (2010). Uma Doença Na Produção Teatral Com Medicinas...Pouco Alternativas. In J. D. Lima Pereira, *O Estado do Teatro em Portugal*. Amarante: Intervenção – Associação Para A Promoção E Divulgação Cultural.

- ÉTIENNE, J. (2004). *Dictionnaire De Sociologie*. Paris: Hatier.
- FEATHERSTONE, M., HEPWORTH, M., & TURNER, B. (1991). *The Body: Social Process And Cultural Theory*. London: Sage Publications.
- FÉLIX RIBEIRO, M. (1983). *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português: 1896-1949*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- FENTRESS, J., & WICKHAM, C. (1992). *Memória Social*. Lisboa: Teorema.
- FERIN, I. (2002). *Comunicação e Culturas do Quotidiano*. Quimera.
- FERNANDES, A. A. (2008). *Questões Demográficas – Demografia E Sociologia Da População*. Lisboa: Edições Colibri.
- FERREIRA DA CUNHA, P. (2006). Da Constituição Do Estado Novo Português (1933). *História Constitucional* (Revista Electrónica), VII, 187-208.
- FERREIRA DE ALMEIDA, J., & MADUREIRA PINTO, J. (1989). *A Investigação Nas Ciências Sociais*. Lisboa: Editorial Presença.
- FERREIRA DE ALMEIDA, J., MACHADO PAIS, J., & VILLAVARDE CABRAL, M. (1979). Materiais Para A História Do Advento Do Fascismo Em Portugal. *Análise Social*, XV (58), 393-450.
- FERREIRA DOS SANTOS, S. I. (2004). *O Enquadramento Jurídico-Laboral Dos Profissionais De Espectáculos: Algumas Reflexões*. (Tese De Mestrado Em Direito), Universidade Católica Portuguesa, Centro Regional Do Porto, Porto, Faculdade De Direito, Porto.
- FERREIRA, V. (2004). Entrevistas Focalizadas De Grupo: Roteiro Da Sua Utilização Numa Pesquisa Sobre O Trabalho Nos Escritórios. *Actas Dos Ateliers Do Vº Congresso Português De Sociologia Sociedades Contemporâneas: Reflexividade E Acção Atelier: Teorias E Metodologias De Investigação*.
- FERROS HESPANHA, M. J. (1987). O Corpo, A Doença E O Médico. Representações E Práticas Sociais Numa Aldeia. *Revista Crítica De Ciências Sociais*, 23, 195-210.
- FIGARO, R. (2008). Teatro Amador – Uma Rede De Comunicação E Sociabilidade Para A Comunidade Lusófona Na Primeira Metade Do Século Xx. *Media & Jornalismo*, XII, 115-127.
- FIGUEIRA DE FARIA, M. (2009). *Alfredo Da Silva E Salazar*. Lisboa: Bertrand Editora.

FIGUEIREDO, C. A. (2011). *Arte, Redenção E Transformação: A Experiência Da Sociedade Teatro Livre (1902-1908)*. (Tese De Mestrado Em História Contemporânea), Universidade Nova De Lisboa, Faculdade De Ciências Sociais E Humanas, Lisboa.

FIGUEIREDO, M. (1804). *Teatro*. (Vol. VI). Lisboa: Impressão Régia.

FIGUEIREDO, R. (1904). *Alguma Coisa Sobre O Theatro Portuguez*. Lisboa: Livraria Editora Viúva Tavares Cardoso.

FLICK, U. (2005). *Métodos Qualitativos Na Investigação Científica*. Lisboa: Monitor.

FOUCAULT, M. (1976). *La Volonté De Savoir*. Paris: Éditions Gallimard.

FOUCAULT, M. (1984). *L'usage Des Plaisirs*. Paris: Éditions Gallimard.

FOUCAULT, M. (1994). *O Cuidado De Si*. Lisboa: Relógio D'água.

FOUCAULT, M. (1998). *As Palavras E As Coisas*. Lisboa: Edições 70.

FRANÇA, J. A. (2010). *O Ano X – Lisboa 1936: Estudo De Factos Socioculturais*. Lisboa: Editorial Presença.

FRANCISCO REBELLO, L. (1978). *O Teatro Naturalista E Neo-Romântico (1870-1910)* (Vol. XVI). Lisboa: Instituto De Cultura E Língua Portuguesa, Colecção Biblioteca Breve.

FRANCISCO REBELLO, L. (1978). *O Teatro Romântico (1838-1869)*. (Vol. 51). Lisboa: Instituto De Cultura E Língua Portuguesa, Colecção Biblioteca Breve.

FRANCISCO REBELLO, L. (1978). *O Teatro Romântico (1838-1869)*. (Vol. LI). Lisboa: Instituto De Cultura E Língua Portuguesa, Colecção Biblioteca Breve.

FRANCISCO REBELLO, L. (1979). *O Teatro Simbolista E Modernista*. (Vol. XI). Lisboa: Instituto De Cultura E Língua Portuguesa, Colecção Biblioteca Breve.

FRANCISCO REBELLO, L. (1984). *O Primitivo Teatro Português*. (Vol. V). Lisboa: Instituto De Cultura E Língua Portuguesa, Colecção Biblioteca Breve.

FRANCISCO REBELLO, L. (2000). *Breve História Do Teatro Português*. Lisboa: Publicações Europa América.

FRANCISCO REBELLO, L. (2000). *Breve História Do Teatro Português*. Lisboa: Publicações Europa- América.

FRIEDMANN, G. (1960). Le Loisir Et La Civilisation Technicienne. *Revue Internationale Des Sciences Sociales*, XII (4), 551-563.

GABINETE DA SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA. (2 de Agosto de 2017). Intervenção Do Secretário De Estado Da Cultura Dias 11, 12 e 13 Julho, no Âmbito Das Reuniões Com As Entidades Culturais Do País. Disponível em: https://WWW.Dgartes.Gov.Pt/Sites/Default/Files/Files/Interven%C3%87%C3%83o%20do%20secret%C3%81rio%20de%20estado%20da%20cultura_Sess%C3%B5es%2011%2c12%2c13%20julho.Ocspdf.Pdf

GABINETE DO SECRETÁRIO DE ESTADO DA CULTURA. (2 de Agosto De 2017). Síntese De Proposta De Modelo De Apoio Às Artes. Disponível em: <https://WWW.Dgartes.Gov.Pt/Sites/Default/Files/Files/Proposta%20modelo%20de%20apoio%20%C3%A0s%20artes.Pdf>

GAGO DA CÂMARA, M. A. (1991). Espaços Teatrais Na Lisboa Setecentista. *Adágio – Revista Do Centro Dramático De Évora*, VII, 25-31.

GARCIA FERRANDO, M. (1992). *El Análisis De La Realidad Social – Métodos Y Técnicas De Investigación*. Madrid: Alianza Editora.

GARCIA, O. (2007). *Formações e Profissões Nas Artes E Ofícios Do Espectáculo – Artes Cénicas E Performativas Em Portugal / 2006-2007*. Lisboa: Chapitô.

GARFINKEL, H. (2006). *Estudios De Etnometodologia*. Barcelona: Anthropos Ediciones.

GARNER, J. S. (1994). *Bodied Spaces – Phenomenology And Performance In Contemporary Drama*. London: Cornell University Press.

GASPAR, J. M. (2001). *Os Discursos E O Discurso De Salazar*. Lisboa: Prefácio.

GEERTZ, C. (1993). *The Interpretation Of Cultures*. Londres: Fontana Press.

GEFAC. (2005). *Teatro Popular Mirandês – Textos De Cariz Religioso*. Coimbra: Almedina.

GIDDENS, A. (1993). *Las Nuevas Reglas Del Método Sociológico*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

GIDDENS, A. (1994). *Modernidade E Identidade Pessoal*. Oeiras: Celta Editora.

GIDDENS, A. (2000). *Dualidade Da Estrutura*. Oeiras: Celta Editora.

GIDDENS, A. (2000). Viver Numa Sociedade Pós-Tradicional. In U. Beck, A. Giddens, & S. Lash (Org.), *Modernização Reflexiva*. Oeiras: Celta Editora.

GIGHLIONE, R., & MATALON, B. (1992). *O Inquérito: Teoria E Prática*. Oeiras: Celta Editora.

- GIL, J. (1980). *Metamorfoses Do Corpo*. Lisboa: Edições A Regra Do Jogo.
- GILMAN, S. L. (1999). *Making The Body Beautiful: A Cultural History Of Aesthetic Surgery*. New Jersey: Princeton University Press.
- GINZBURG, C. (1999). *El Queso Y Los Gusanos - El Cosmos, Según Un Molinero Del Siglo XVI*. Barcelona: Muchnick Editores.
- GLIXON, B., & GLIXON, J. (2008). *Inventing The Business Of Opera: The Impresario And His World In Seventeenth Century Venice*. New York: Oxford University Press.
- GOFFMA, E. (2006). *Frame Analysis*. Madrid: Centro De Investigaciones Sociológicas.
- GOFFMAN, E. (1993). *A Apresentação Do Eu Na Vida De Todos Os Dias*. Lisboa: Relógio D'água.
- GONÇALVES, A. (2009). *Vertigens – Para Uma Sociologia Da Perversidade*. Coimbra: Grácio Editor.
- GRAÇA, J. C. (1995). Werner Sombart E O Homem Económico Moderno. *Socius Working Papers*, 3, 1-38.
- GRILO, J. M. (2006). *O Cinema Da Não Ilusão – Histórias Para O Cinema Português*. Lisboa: Livros Horizonte.
- GROSSBERG, L. (1992). *We Gotta Get Out Of This Place: Popular Conservatism And Postmodern Culture*. New York: Routledge.
- GROTOWSKY, J. (1968). *Towards A Poor Theatre*. New York: Clarion.
- GUINS, R. (2005). *Popular Culture: A Reader*. New York: Sage Publications.
- HALL, E. T. (1994). *A Linguagem Silenciosa*. Lisboa: Relógio D'água.
- HANSON, C. (1986). *Economia E Sociedade No Portugal Barroco – 1668-1703*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- HARDY, R. (1993). Notes Sur Le Concept De Culture Populaire. In G. Bouchard, *La Construction D'une Culture. Le Québec Et L'amérique Française*. Les Presses De L'université Laval.
- HERCULANO, A. (1986). *Opúsculos*. (Vol. V). Lisboa: Editorial Presença.
- HIPÓLIDE, E. G. (2011). O Teatro Anarquista E O Conceito De Arte Na Imprensa Operária De 1901 A 1922. *Projeto História*, 43.
- HOBSBAWN, E. (1997). *L'ère Du Capital*. Paris: Fayard.

- HOGGART, R. (1970). *La Culture Du Pauvre*. Paris: Les Editions De Minuit.
- HUGO, V. (1862). *Os Miseráveis*. Mem Martins: Publicações Europa América.
- HUIZINGA, J. (2003). *Homo Ludens*. Lisboa: Edições 70.
- INATEL. (31 de Julho de 2017). Relatório E Contas 2016. Disponível em: <Http://WWW.Inatel.Pt/Getmedia/51c099d3-D50b-402c-8341-22b8ea814ed0/Relatorio-E-Contas-2016.AspX>
- INATEL. (S.D.). A Fundação. Disponível em: [WWW.Inatel.Pt: Http://Www.Inatel.Pt/Fundacao/I/Fundacao.AspX](Http://Www.Inatel.Pt/Fundacao/I/Fundacao.AspX)
- ISIDORO BRANDÃO, C., & BAPTISTA DE ARAÚJO, J. (19 de Julho de 1771). Sociedade Estabelecida Para A Subsistencia De Teatros De Corte. Disponível em: Http://Purl.Pt/15365/4/909414_Pdf/909414_Pdf_24-C-R0150/909414_0000_Capa-20_T24-C-R0150.Pdf
- ITURRA, R. (1986). Trabalho De Campo E Observação Participante Em Antropologia. In A. Santos Silva, & J. Madureira Pinto (org.), *Metodologia Das Ciências Sociais*. Porto: Afrontamento.
- IVO CRUZ, D. (1983). *Introdução À História Do Teatro Português*. Lisboa: Guimarães Editores.
- IVO CRUZ, D. (1991). *O Simbolismo No Teatro Português (1890-1990)*. (Vol. 124). Lisboa: Instituto De Cultura E Língua Portuguesa, Colecção Biblioteca Breve.
- IVO CRUZ, D. (2003). O Teatro No Período De Pombal: Doutrina, Prática E Ideologia. *Revista Camões, Revista De Letras E Culturas Lusófonas*, 15-16.
- IVO CRUZ, D. (2012). *Teatro Em Portugal*. Lisboa: Correios De Portugal.
- JORNAL DO CONSERVATÓRIO Nº 2. (13 de Dezembro de 1839). Hemeroteca Digital de Lisboa. Disponível em: Http://Hemerotecadigital.Cm-Lisboa.Pt: Http://Hemerotecadigital.Cm-Lisboa.Pt/Periodicos/Jornaldoconservatorio/N02/N02_Item1/Index.Html
- JUPP, V. (2006). *The Sage Dictionary Of Social Research Methods*. London: Sage Publications.
- KEATES, L. (1988). *O Teatro De Gil Vicente Na Corte*. Lisboa: Editora Teorema.
- KEATING, M. (2008). Culture And Social Science. In M. Della Porta, & M. Keating, *Approaches And Methodologies In The Social Sciences*. Nova Iorque: Cambridge University Press.

- KRACAUER, S. (2001). *Teoria Del Cine – La Redencion De La Realidad Física*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- LE BRETON, D. (1992). *La Sociologie Du Corps*. Paris: Editions Metailié.
- LE BRETON, D. (2001). *L'adieu Au Corps*. Paris: Editions Metailié.
- LE BRETON, D. (2003). *Anthropologie Du Corps Et Modernité*. Paris: Puf, Quadrige.
- LE GOFF, J. (1982). *Mercadores E Banqueiros Da Idade Média*. Lisboa: Gradiva.
- LE GOFF, J. (1987). *A Bolsa E A Vida*. Lisboa: Teorema.
- LEAL, J. (2000). *Etnografias Portuguesas (1870-1970): Cultura Popular E Identidade Nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- LEFEBVRE, L. (2003). *The Urban Revolution*. Minneapolis: University Of Minnesota Press.
- LEMOES MARTINS, M. (1990). *O Olho De Deus No Discurso Salazarista*. Porto: Afrontamento.
- LEMOES MARTINS, M. (1992). A Dona De Casa E A Caravela Transatlântica: Leitura Sócio-Antropológica Do Imaginário Salazarista. *Cadernos Do Noroeste*, 1(2), 191-204.
- LEONARD, Y. (1998). *Salazarismo E Fascismo*. Mem Martins: Inquérito.
- LIMA DOS SANTOS, M. D. (1978). Para A Análise Das Ideologias Da Burguesia. *Análise Social*, XIV (53), 39-80.
- LIMA DOS SANTOS, M. D. (1983). *Para Uma Sociologia Da Cultura Burguesa Em Portugal No Século XIX*. Lisboa: Editorial Presença/Instituto De Ciências Sociais.
- LIMA DOS SANTOS, M. D. (1998). *As Políticas Culturais Em Portugal*. Lisboa: Observatório Das Actividades Culturais.
- LÍVIO, T. (2009). *Teatro Moderno De Lisboa (1961-1965) Um Marco Na História Do Teatro Português*. Lisboa: Editorial Caminho.
- LOUÇÃ, F. (2011). *Portugal Agrilhoado: A Economia Cruel Na Era Do Fmi*. Lisboa: Bertrand Editora.
- LOUÇÃ, F., LOPES, J. T., & COSTA, J. (2014). *Os Burgueses: Quem São, Como Vivem, Como Mandam*. Lisboa: Bertrand Editora.
- LOURENÇO, E. (2001). *O Labirinto Da Saudade*. Lisboa: Gradiva.
- LOUSADA, M. A. (1998). Sociabilidades Mundanas Em Lisboa: Partidas E Assembleias, C. 1760-1834. *Revista Penélope*, 19(20), 129-160.

- LOWENTHAL, L. (1960). La Culture Populaire, Concept Commun Aux Humanités Et À La Sociologie. *Revue Internationale Des Sciences Sociales*, XII (4), 574-584.
- LUCKMAN, T. (1996). *Teoria De La Accion Social*. Barcelona: Paidós.
- MACHADO PAIS, J. (1995). *A Crise Do Regime Liberal Republicano: Algumas Hipóteses Explicativas. O Estado Novo – Das Origens Ao Fim Da Autarcia*. Lisboa: Editorial Fragmentos.
- MACHADO PAIS, J. (1995). *Inquérito Aos Artistas Jovens Portugueses*. Lisboa: Instituto De Ciências Sociais Da Universidade De Lisboa.
- MACHADO PAIS, J. (2007). *Sociologia Da Vida Quotidiana*. Lisboa: Imprensa Das Ciências Sociais.
- MACHADO, Á. M. (1979). *As Origens Do Romantismo Em Portugal*. (Vol. XXXVI). Lisboa: Instituto De Cultura E Língua Portuguesa, Colecção Biblioteca Breve.
- MACHADO, Á. M. (1983). *O “Francesismo” Na Literatura Portuguesa*. (Vol. LXXX). Lisboa: Instituto De Cultura E Língua Portuguesa, Colecção Biblioteca Breve.
- MACHADO, Á. M. (1986). *Les Romantismes Au Portugal – Modèles Étrangers Et Orientations Nationales*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian.
- MACHADO, J. C. (1991). *Os Teatros De Lisboa*. Lisboa: Editorial Notícias.
- MALATO BORRALHO, M. L. (2011). Manuel De Figueiredo, Atento Leitor De Aristóteles E Corneille Ou De Como O Desejo De Verdade Pode Naturalmente Conduzir Ao Inverosímil. Disponível em: [Http://Carnets.Web.Ua.Pt/](http://Carnets.Web.Ua.Pt/)
- MANIQUE, A. P. (1989). *Mouzinho Da Silveira, Liberalismo E Administração Pública*. Lisboa: Livros Horizonte.
- MARIN, L. (1975). La Célébration Des Œuvres D'art. *Actes De La Recherche En Sciences Sociales*, I(5), 50 – 64.
- MARSHALL, C., & ROSSMAN, G. (1999). *Designing Qualitative Research*. Thousand Oaks: Sage Press.
- MARTIN, E. (1992). *The Woman In The Body*. Boston: Beacon Press.
- MARTINS, M. (1986). *A Sátira Na Literatura Medieval Portuguesa*. (Vol. XVIII). Lisboa: Instituto De Cultura E Língua Portuguesa, Colecção Biblioteca Breve.
- MARTINS, M. (1987). *O Riso, O Sorriso E A Paródia Na Literatura Portuguesa De Quatrocentos*. (Vol. XV). Lisboa: Instituto De Cultura E Língua Portuguesa, Colecção Biblioteca Breve.

- MARTINS, O. (s.d.). *História De Portugal*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- MARTOCQ, B. (1985). *Manuel Laranjeira Et Son Temps (1877-1912)*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian.
- MATOS, H. (2010). *Salazar, A Construção Do Mito (1928 – 1933)*. Lisboa: Temas e Debates.
- MATOS, H. (2010). *Salazar, A Propaganda (1934 – 1938)*. Lisboa: Temas e Debates.
- MATTOSO, J. (1997). *História De Portugal - A Monarquia Feudal (1096-1480)*. (Vol. 2). Lisboa, Portugal: Editorial Estampa.
- MATTOSO, J. (2001). *História De Portugal - A Segunda Fundação*. (Vol. V). Lisboa: Editorial Estampa.
- MATTOSO, J. (2013). *Poderes Invisíveis – O Imaginário Medieval*. Lisboa: Temas e Debates.
- MAUSS, M. (1921). *L'expression Obligatoire Des Sentiments*. Disponível em: [Http://Classiques.Uqac.ca/Classiques/Mauss_Marcel/Essais_De_Socio/T3_Expression_Sentiments/Expression_Sentiments.Pdf](http://Classiques.Uqac.ca/Classiques/Mauss_Marcel/Essais_De_Socio/T3_Expression_Sentiments/Expression_Sentiments.Pdf)
- MAUSS, M. (1934). *Les Techniques Du Corps*. Disponível em: [Http://Classiques.Uqac.ca/Classiques/Mauss_Marcel/Socio_Et_Anthropo/6_Techniques_Corps/Techniques_Corps.Pdf](http://Classiques.Uqac.ca/Classiques/Mauss_Marcel/Socio_Et_Anthropo/6_Techniques_Corps/Techniques_Corps.Pdf)
- MEAD, G. H. (1999). *Espiritu, Persona E Sociedad*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- MEDEIROS, M. (2010). *O Conservatório Dramático Como Projeto Civilizatório: A Retórica Da Cena E Do Censor No Teatro Imperial*. (Tese De Mestrado Em História), Universidade Federal Do Estado Do Rio De Janeiro, Rio De Janeiro.
- MELO, D. (2001). *Salazarismo E Cultura Popular (1933-1958)*. Lisboa: Ics.
- MENDES, J. (1980). *Teoria Literária*. Lisboa: Editorial Verbo.
- MENDES, J. (1982). *Literatura Portuguesa*. (Vol. III). Lisboa: Editorial Verbo.
- MERLEAU-PONTY, M. (1999). *Fenomenologia Da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- MINISTÉRIO DAS FINANÇAS. (S.D.). *Orçamento Geral Do Estado Para O Ano Económico De (1928-1938)*. (I. Nacional, Ed.). Disponível em: [Http://Purl.Sgmf.Pt/Repositorio/Orcamentos/Index.Html](http://Purl.Sgmf.Pt/Repositorio/Orcamentos/Index.Html)
- MINOIS, G. (2003). *O Diabo: Origem E Evolução Histórica*. Lisboa: Terramar.

- MIRANDA, S. D. (1987). *Crise Económica, Industrialização E Autarcia Na Década De 30. O Estado Novo – Das Origens Ao Fim Da Autarcia (1926-1959)*. Lisboa: Editorial Fragmentos.
- MÓNICA, M. F. (1976). A Sociedade, O Estado E A Educação Popular: Inglaterra, Portugal E Japão. *Análise Social*, XII (48), 853-871.
- MÓNICA, M. F. (1977). «Deve-Se Ensinar O Povo A Ler?»: A Questão Do Analfabetismo (1926-39). *Análise Social*, XIII (50), 321-353.
- MÓNICA, M. F. (1980). Ler E Poder: Debate Sobre A Educação Popular Nas Primeiras Décadas Do Século XX. *Análise Social*, XVI (63), 499-518.
- MÓNICA, M. F. (2001). *Eça De Queiroz*. Lisboa: Quetzal Editores.
- MÓNICA, M. F. (2006). Fontes Pereira De Melo. In M. F. Mónica, *Dicionário Biográfico Parlamentar, 1834-1910 (N-Z)* (p. 864). Lisboa: Imprensa De Ciências Sociais.
- MOURÃO, P. (s.d.). António Nobre. Disponível em: [Http://Cvc.Instituto-Camoes.Pt/Seculo-Xix/Antonio-Nobre.Html#.Vt2vipmltiu](http://Cvc.Instituto-Camoes.Pt/Seculo-Xix/Antonio-Nobre.Html#.Vt2vipmltiu)
- NAZARETH, J. M. (2010). *Demografia, A Ciência Da População*. Barcarena: Editorial Presença.
- NESS, S. A. (1992). *Body, Movement And Culture*. Philadelphia: University Of Pennsylvania Press.
- NEVES, J. S., AZEVEDO, J., GOMES, R. T., & LIMA, M. J. (2017). *Sessões De Apresentação Das Principais Conclusões Do Estudo Posicionamentos Das Entidades Artísticas No Âmbito Da Revisão Do Modelo De Apoio Às Artes* (p. 63). Lisboa
- NÓVOA, A. (1990). A Educação Nacional. In F. Rosas (Org.), *Portugal E O Estado Novo (1930-1960)*. Lisboa: Editorial Presença.
- NUNES VIDAL, I. A. (2009). Um Olhar Sobre A Actividade Teatral, Em Portugal, Nos Anos Trinta Do Século XX. (Tese De Mestrado Em Estudos De Teatro), Universidade De Lisboa, Faculdade De Letras, Lisboa.
- O CASMURRO: Semanário Humorístico, Teatral E Charadístico N°48. (20 de Janeiro de 1907). Hemeroteca Digital De Lisboa. Disponível em: Hemerotecadigital.Cm-Lisboa.Pt/Periodicos/Ocasmurro/1907/N48/N48_Item1/Index.Html
- O Elenco N°2. (1 de Junho de 1839). Hemeroteca Digital De Lisboa. Disponível em: [Http://Hemerotecadigital.Cm-Lisboa.Pt/Periodicos/Oelenco/Oelenco.Htm](http://Hemerotecadigital.Cm-Lisboa.Pt/Periodicos/Oelenco/Oelenco.Htm)

O Elenco Nº3. (15 de Junho De 1839). Hemeroteca Digital De Lisboa. Disponível em: [Http://Hemerotecadigital.Cm-Lisboa.Pt/Periodicos/Oelenco/N03/N03_Item1/Index.Html](http://Hemerotecadigital.Cm-Lisboa.Pt/Periodicos/Oelenco/N03/N03_Item1/Index.Html)

O Grande Elias: Semanário Ilustrado, Literário E Teatral, Nº4. (22 de Outubro De 1903). Hemeroteca Digital De Lisboa. Disponível em: [Http://Hemerotecadigital.Cm-Lisboa.Pt/Periodicos/Ograndeelias/N04/N04_Item1/Index.Html](http://Hemerotecadigital.Cm-Lisboa.Pt/Periodicos/Ograndeelias/N04/N04_Item1/Index.Html)

O Grande Elias: Semanário Ilustrado, Literário E Teatral, Nº3. (15 de Outubro De 1903). Hemeroteca Digital De Lisboa. Disponível em: [Http://Hemerotecadigital.Cm-Lisboa.Pt/Periodicos/Ograndeelias/N03/N03_Item1/Index.Html](http://Hemerotecadigital.Cm-Lisboa.Pt/Periodicos/Ograndeelias/N03/N03_Item1/Index.Html)

O Grande Elias: Semanário Ilustrado, Literário E Teatral, Nº5. (29 de Outubro De 1903). Hemeroteca Digital De Lisboa. Disponível em: [Http://Hemerotecadigital.Cm-Lisboa.Pt/Periodicos/Ograndeelias/N05/N05_Item1/Index.Html](http://Hemerotecadigital.Cm-Lisboa.Pt/Periodicos/Ograndeelias/N05/N05_Item1/Index.Html)

O Grande Elias: Semanário Ilustrado, Literário E Teatral, Nº6. (5 de Novembro De 1905). Hemeroteca Digital De Lisboa. Disponível em: [Http://Hemerotecadigital.Cm-Lisboa.Pt/Periodicos/Ograndeelias/N05/N05_Item1/Index.Html](http://Hemerotecadigital.Cm-Lisboa.Pt/Periodicos/Ograndeelias/N05/N05_Item1/Index.Html)

OLIVEIRA BARATA, J. (1993). *A Poética De Manuel De Figueiredo. Humanitas*. Porto: Greca Artes Gráficas

OLIVEIRA BARATA, J. (2005). Teatro Popular, Porquê? *Actas Do Congresso Teatro De Ontem E De Hoje – Uma Ponte Para Dois Palcos*. Porto: Greca Artes Gráficas.

OLIVEIRA MARQUES, A. (1984). *História De Portugal*. Lisboa: Palas Editores.

OLIVEIRA MARQUES, A. (1985). *História De Portugal – Das Origens Ao Renascimento*. Lisboa: Palas Editora.

O'NEILL, B. (1984). *Proprietários, Lavradores E Jornaleiros. Desigualdade Social Numa Aldeia Transmontana, 1870-1978*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

ORTIGÃO, R. (2006). *Farpas Escolhidas – Selecção E Introdução De Ernesto Rodrigues*. Lisboa: Verbo.

OSNES, B. (2001). *Acting: An International Encyclopedia*. Santa Barbara/California: Library Of Congress.

PAIS DE BRITO, J. (1993). *Enciclopédia Portugal Moderno: Tradições*. Lisboa: Pomo.

PAIS DE BRITO, J. (1996). *Retrato De Uma Aldeia Com Espelho: Ensaio Sobre Rio De Onor*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

- PASQUIER, D. (2005). La «Culture Populaire» À L'épreuve Des Débats Sociologiques. *Hérmes - La Revue*, 42, 60-69.
- PASSERON, J. C., & GRIGNON, C. (1989). *Le Savant Et Le Populaire. Misérabilisme Et Populisme En Sociologie Et En Littérature*. Paris: Gallimard.
- PAYNE, S. (1987). *A Taxonomia Comparativa Do Autoritarismo. O Estado Novo – Das Origens Ao Fim Da Autarcia* (1926-1959). Lisboa: Editorial Fragmentos.
- PEDRO, A. (2001). *Escritos Sobre O Teatro*. Lisboa: Edições Cotovia.
- PEIXOTO, F. (2006). *História Do Teatro Europeu*. Lisboa: Edições Sílabo.
- PEREIRA, J. C. (1998). Recensão Crítica A «Estética Naturalista / Estudos Críticos», De Júlio Lourenço Pinto. *Revista Colóquio / Letras*, 365-367.
- PERNOURD, R. (1995). *A Burguesia*. Lisboa: Publicações Europa América.
- PINHARANDA, J. (2005). *A Arte Portuguesa No Século XX. Em A. Costa Pinto, Portugal Contemporâneo*. Lisboa: Edições Dom Quixote.
- PINHO LEAL, A. (2006). *Portugal Antigo E Moderno: Dicionário Geográfico, Estatístico, Corográfico, Heráldico, Arqueológico, Histórico, Biográfico E Etimológico De Todas As Cidades, Vilas E Freguesias De Portugal E De Grande Número De Aldeias*. Braga: Barbosa & Xavier.
- PINTO RIBEIRO, A. (2001). Artes Sem Revolução. In J. Brandão De Brito, *O País Em Revolução*. Lisboa: Editorial Notícias.
- POLLACK, M. (1981). Une Sociologie En Acte Des Intellectuels. *Actes De La Recherche En Sciences Sociales*, XXXVI, 1, 87 – 103.
- PRADO COELHO, E. (2001). Haverá Políticas Para A Cultura? *Adágio – Revista Do Centro Dramático De Évora*, 28/29, 26-28.
- PROENÇA, M. C. (2009). A Educação. In M. F. Rollo, & F. Rosas, *História Da Primeira República Portuguesa* (pp. 169-189). Lisboa: Tinta-Da-China.
- QUEIROZ, E. D. (1903). *Prosas Bárbaras*. Lisboa: Livros Do Brasil.
- QUEIROZ, E. D. (2001). *Uma Campanha Alegre*. Lisboa: Livros Do Brasil.
- QUIVY, R. (1992). *Manual De Investigação Em Ciências Sociais*. Lisboa: Gradiva.
- RAMOS DO Ó, J. (1990). *Salazarismo E Cultura. Em F. Rosas, Portugal E O Estado Novo (1930-1960)*. Lisboa: Editorial Presença.

- RAPOSO, P. (1993). Teatro Popular Português. In J. Pais De Brito, *Tradições*. Lisboa: Pomo Edições.
- RATTAZI, M. (1881). *Portugal De Relance*. Lisboa: Edições Antógona.
- REIS TORGAL, L., & CARVALHO HOMEM, A. (1982). Ideologia Salazarista E «Cultura Popular» - Análise Da Biblioteca De Uma Casa Do Povo. *Análise Social*, XVIII (72-73-74), 1437-1464.
- REIS TORGAL, L., AMADO MENDES, J., & CATROGA, F. (1998). *História Da História Em Portugal*. Lisboa: Temas E Debates.
- REIS, C. (2001). *História Da Literatura Portuguesa - O Realismo E O Naturalismo*. Lisboa: Publicações Alfa.
- REIS, J. (1987). A Industrialização Num País De Desenvolvimento Lento E Tardio: Portugal, 1870-1913. *Análise Social*, XXIII (96), 207-227.
- RIBEIRO, M. A. (2001). O Teatro Naturalista: Da Teoria À Prática. In C. Reis, *História Da Literatura Portuguesa - O Realismo E O Naturalismo*. Lisboa: Publicações Alfa.
- ROCHER, G. (1968). *Introduction À La Sociologie - L'action Sociale*. Paris: Editions Du Seuil.
- ROIG, A. (1978). *O Teatro Clássico Em Portugal No Século XVI*. Lisboa: Instituto De Cultura E Língua Portuguesa, Coleção Biblioteca Breve.
- ROQUE AMARO, R. (1987). A Economia Dos Primórdios Do Estado Novo – Estagnação Ou Crescimento? *Colóquio Sobre O Estado Novo – Das Origens Ao Fim Da Autarcia*. I, (pp. 233-248). Lisboa: Editorial Fragmentos.
- ROSAS, F. (2012). *Salazar E O Poder: A Arte De Saber Durar*. Lisboa: Tinta-Da-China.
- ROSAS, F., & LOUÇÃ, F. (2010). *Os Donos De Portugal*. Porto: Edições Afrontamento.
- ROSAS, F., & ROLLO, M. F. (2009). *História Da Primeira República Portuguesa*. Lisboa: Tinta-Da-China.
- SAINSAULIEU, R. (2001). *Sociologia Da Empresa: Organização, Cultura E Desenvolvimento*. Lisboa: Edições Piaget.
- SALVADORI, M. (2005). *História Universal - O Século Das Luzes*. (Vol. X). Lisboa, Portugal: Planeta Agostini.
- SAMARA, M. A. (2008). A Queda Da I República. In A. Simões Do Paço, *Os Anos De SALAZAR* (pp. 42-53). Planeta De Agostini.

- SANTOS SILVA, A. (1997). O Povo Nos Seus Lugares: O Clima Moral Da Primeira Etnografia Portuguesa. In V. Oliveira Jorge, & R. Iturra, *Recuperar O Espanto: O Olhar Da Antropologia*. Porto: Edições Afrontamento.
- SANTOS SILVA, A. (1999). A Cultura Popular Também Pode Ser Conjugada No Futuro? In U. D. Ações (Ed.), *Actas Do 1º Encontro Sobre Cultura Popular*. Ponta Delgada: Nova Gráfica.
- SANTOS SILVA, A., & MADUREIRA PINTO, J. (1986). *Metodologia Das Ciências Sociais*. Porto: Afrontamento.
- SANTOS, J. C. (1885). *Álbum Do Actor Santos – Repositório De Curiosidades Dramáticas*. Lisboa: Typographia Mattos Moreira.
- SARAIVA, A. J., & LOPES, Ó. (2010). *História Da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora.
- SARAIVA, J. H. (1991). *História De Portugal*. Lisboa: Edições Alfa.
- SARDICA, J. M. (2000). *A Sociedade Portuguesa Em 1900*. In Catálogo Da Exposição «Portugal - 1900», Patente Ao Público Na Galeria Do Museu Da Fundação Calouste Gulbenkian Entre Junho e Setembro de 2000 (pp. 25-49). Lisboa: Edições Calouste Gulbenkian.
- SARDINHA, J. A. (2005). *Tunas Do Marão*. Vila Verde: Tradisom.
- Secretaria De Estado Da Cultura. (1994). *Legislação Sobre Cultura – Evolução Orgânica 1974-1989*. (Vol. I). Lisboa: Secretaria De Estado Da Cultura - Direcção Geral Dos Serviços De Gestão E Organização - Centro De Documentação E Informação.
- SELLNOW, D. (2010). *The Rhetorical Power Of Popular Culture Considering Mediated Texts*. Kentucky: Sage Publications.
- SERANI, U. (1992). O Teatro Nas Naus Da Armada Da Índia. *Adágio – Revista Do Centro Dramático De Évora*, II (8), 21-25.
- SERRÃO, J., & OLIVEIRA MARQUES, A. (1990). *Nova História De Portugal. Portugal Das Origens À Romanização*. Lisboa: Editorial Presença.
- SHILLING, C. (1993). *The Body And Social Theory*. London: Sage Publications.
- SILVA, M. C. (2009). *Classes Sociais – Condição Objectiva, Identidade e Acção Colectiva*. Ribeirão: Edições Húmus.
- SILVEIRA, M. D. (1986). Nogueira Da Silva, O Ilustrador Satírico Do Romantismo Português. *Revista Colóquio Artes*, 70.

- SIMMEL, G. (2008). *Filosofia Da Moda E Outros Escritos*. Lisboa: Edições Texto e Grafia.
- SIMMEL, G. (2009). *Sociologia Do Dinheiro E Outros Ensaio*s. Lisboa: Edições Texto e Grafia.
- SIMÕES DO PAÇO, A. (2008). A Ascensão De Salazar. In A. Simões Do Paço, *Os Anos de Salazar* (Vol. I, pp. 7-27). Planeta De Agostini.
- SOLMER, A. (2003). *Manual De Teatro*. Lisboa: Temas E Debates.
- SOMBART, W. (1990). *Amor, Luxo E Capitalismo*. Venda Nova: Bertrand Editora.
- SOUSA BASTOS, A. (1908). *Diccionário Do Theatro Portuguez*. Lisboa: Imprensa Libânio Da Silva.
- SOUSA SANTOS, B. (1984). A Crise e a Reconstituição do Estado Em Portugal. *Revista Crítica De Ciências Sociais*, 14, 7-28.
- SOUSA SANTOS, B. (2000). *A Crítica Da Razão Indolente*. Porto: Edições Afrontamento.
- SOUSA SANTOS, B. (2011). *Portugal: Ensaio Contra A Autoflagelação*. Coimbra: Edições Almedina.
- STOER, S., & ARAÚJO, H. C. (1987). A Contribuição Da Educação Para A Formação Do Estado Novo: Continuidades E Rupturas (1926-1933). In V.A., *O Estado Novo: Das Origens Ao Fim Da Autarcia, 1926-1959* (Vol. II). Lisboa: Edições Fragmentos.
- STONES, R. (2009). Theories Of Social Action. In B. S. Turner, *Social Theory*. West Sussex: Wiley-Blackwell Publication.
- STOREY, J. (2012). *Cultural Theory And Popular Culture: An Introduction*. Sunderland: Pearson.
- SYNNOTT, A. (1993). *The Body Social*. London And New York: Routledge.
- TALCOTT PARSONS, E. (1951). *The Social System*. New York: The Free Press Of Glencoe, Macmillan.
- TEIXEIRA LOPES, J. (2000). Públicos, Palcos e Amigos. In J. M. Pinto (Dir.), *Cadernos De Ciências Sociais*, 19/20, 95-116. Lisboa: Edições Afrontamento
- TEIXEIRA, M. (2012). *História(S) Do Estado Novo*. Lisboa: Edições Parsifal.
- TELMO GOMES, R. (2004). Públicos Da Cultura. *Actas Do Encontro Organizado Pelo Observatório Das Actividades Culturais No Instituto De Ciências Sociais Da Universidade De Lisboa*. Lisboa: Observatório Das Actividades Culturais.

- TENGARRINHA, J. (2002). A Crise Do Final Do Antigo Regime. In S. Campos Matos (Ed.), *Crises Em Portugal Nos Séculos XIX E XX: Actas Do Seminário Organizado Pelo Centro De História Da Universidade De Lisboa*. Lisboa.
- TERKIN, R. (1990). Le Theatre Traditional, C'est Quoi? *O Teatro E A Interpelação Do Real - 11.º Congresso Da Associação Portuguesa De Críticos De Teatro*. Lisboa: Edições Colibri.
- THEMUDO BARATA, M. D. (2002). A Noção De Crise E A Sua Aplicação Na História Moderna. In S. Campos Monteiro (Ed.), *Crises Em Portugal Nos Séculos XIX E XX: Actas Do Seminário Organizado Pelo Centro De História Da Universidade De Lisboa*. Lisboa.
- THOMSON, P. (1995). *The Oxford Illustrated History Of The Theatre*. Oxford: Oxford University Press.
- TORRES, A. P. (1983). *O Movimento Neo-Realista Em Portugal Na Sua Primeira Fase*. (Vol. X). Instituto De Cultura E Língua Portuguesa, Colecção Biblioteca Breve.
- TOURAINÉ, A. (1965). *Sociologie De L'action*. Paris: Editions Du Seuil.
- TOURAINÉ, A. (1996). *O Retorno Do Actor*. Lisboa: Edições Piaget.
- TRINDADE, L. (2008). *O Estranho Caso Do Nacionalismo Português*. Lisboa: Imprensa De Ciências Sociais.
- TUCHERMAN, I. (1999). *Breve História Do Corpo E De Seus Monstros*. Lisboa: Veja.
- TURNER, B. (1996). *The Body And Society - Explorations In Social Theory*. London: Sage.
- TURNER, B. (2009). *Social Theory*. West Sussex: Wiley-Blackwell Publication.
- TURNER, J. (2001). *Handbook Of Sociological Theory*. New York: Springer.
- TURNER, V. (1982). *From Ritual To Theatre: The Human Seriousness Of Play*. New York: Paj Publications.
- VALE DE ALMEIDA, M. (1997). No Princípio Era O Corpo. In V. Oliveira Jorge, & R. Iturra, *Recuperar O Espanto: O Olhar Da Antropologia*. Porto: Edições Afrontamento.
- VALENTE, J. C. (1999). *Estado Novo E Alegria No Trabalho: Uma História Política Da Fnat (1935-1958)*. Lisboa: Edições Colibri / Inatel.
- VALVERDE, P. (1998). Carlos Magno E As Artes Da Morte: Estudo Sobre O Tchiloli Da Ilha De São Tomé. *Etnográfica-Revista Do Ceas*, II (2), 221-250.
- VALVERDE, P. (1999). O Fado É O Coração: O Corpo, As Emoções E A Performance Do Fado. *Etnográfica - Revista Do Ceas*, III (1), 5-20.

- VASCONCELOS NOGUEIRA, A. (2004). Werner Sombart (1863-1941): Apontamento Bibliográfico. *Análise Social*, XXXVIII (169), 1125-1151.
- VASQUES, E. (1999). O Teatro Português E o 25 De Abril - Uma História Ainda Por Contar. *Revista Camões*, V, 2-16.
- VASQUES, E. (2003). *Teatro*. Lisboa: Quimera.
- VEBLER, T. (2009). *The Theory Of The Leisure Class*. New York: Oxford University Press.
- VEIGA DE OLIVEIRA, E. (1995). *Festividades Cíclicas Em Portugal*. Lisboa: Dom Quixote.
- VEIGA, T. (2003). Os Quotidianos Da Vida Na Lisboa Dos Séculos Da Modernidade. *Revista Camões - Revista De Letras e Culturas Lusófonas*, 15-16.
- VERGER, A. (1982). L'artiste Saisi Par L'école. *Actes De La Recherche En Sciences Sociales*, XLII-I, 19-32.
- VERÍSSIMO SERRÃO, J. (1986). *História De Portugal: Do Mindelo À Regeneração*. (Vol. VIII). Lisboa: Verbo.
- VERÍSSIMO SERRÃO, J. (1988). *História De Portugal - A Queda Da Monarquia*. (Vol. X). Lisboa: Verbo.
- VERÍSSIMO SERRÃO, J. (1995). *História De Portugal - O Terceiro Liberalismo*. (Vol. IX). Lisboa: Verbo.
- VIEIRA DE CARVALHO, M. (1987). *Ópera Como Estetização Da Política E Propaganda Do Estado. O Estado Novo: Das Origens Ao Fim Da Autarcia, 1926-1959*. Lisboa: Edições Fragmentos.
- VIEIRA, J. (2008). *Mocidade Portuguesa*. Lisboa: Esfera Dos Livros.
- VIEIRA, J. (2010). *Portugal Século XX – Crónica Em Imagens*. Maia: Temas E Debates.
- VILLAVEVERDE CABRAL, M. (1976). Sobre O Fascismo E O Seu Advento Em Portugal: Ensaio De Interpretação A Pretexto De Alguns Livros Recentes. *Análise Social*, XII (48), 873-915.
- VOVELLE, M. (1992). *Idéologies Et Mentalités*. Folio.
- WALLERSTEIN, I. (1974). *The Modern World-System: Capitalist Agriculture And The Origins Of The European World-Economy In The Sixteenth Century*. New York/London: Academic Press.
- WALLERSTEIN, I. (1979). *The Capitalist World-Economy*. Cambridge: Cambridge University Press.

WALLERSTEIN, I. (1980). *The Modern World-System: Mercantilism And The Consolidation Of The European World-Economy, 1600-1750*. New York: Academic Press.

WALLERSTEIN, I. (1983). *Historical Capitalism*. Londres: Verso.

WALLERSTEIN, I. (1984). *The Politics Of The World-Economy. The States, The Movements And The Civilizations*. Cambridge: Cambridge University Press.

WALLERSTEIN, I. (1989). *The Modern World-System: The Second Great Expansion Of The Capitalist World-Economy, 1730-1840's*. San Diego: Academic Press.

WEBER, M. (1982). *Ensaio de Sociologia*. Rio De Janeiro: Ltc Editora – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A.

WEBER, M. (2004). *Economia e Sociedade – Fundamentos da Sociologia Compreensiva*. Brasília: Editora Universidade De Brasília.

WOOLF, S. (1987). Fascismo e Autoritarismo: em busca de uma tipologia do Fascismo Europeu. O Estado Novo – Das origens ao fim da autarcia (1926-1959). *Colóquio sobre O Estado Novo – Das origens ao fim da autarcia* (pp. 15-21). Lisboa: Editorial Fragmentos.



mundis
ASSOCIAÇÃO CÍVICA DE FORMAÇÃO E CULTURA

ISBN 978-989-54004-3-0

