Contributos para o estudo do teatro durante o Processo Revolucionário em Curso (PREC)*

*José Pedro Sousa***

Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias 43 (2024), 63-92. ISSN 0870-4546.
DOI: https://doi.org/10.34619/rysk-y91a

Resumo

Este artigo propõe uma análise do teatro em Portugal durante o Processo Revolucionário em Curso (PREC), articulando duas abordagens complementares. A primeira baseia-se numa leitura quantitativa dos dados da CETbase – Teatro em Portugal, uma base de dados relacional do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, que permite traçar um panorama da produção teatral na década de 1970, com especial atenção ao impacto do 25 de Abril, à descentralização e à emergência de novos grupos. A segunda abordagem centra-se numa leitura qualitativa de um dos debates mais relevantes do período revolucionário: a procura de novos públicos e o papel do teatro na construção da democracia. Através da análise de críticas de Mário Sério e Carlos Porto, bem como de uma entrevista recente à actriz Manuela de Freitas, o artigo explora as tensões estéticas e ideológicas que marcaram o teatro do PREC. Esta aproximação permite compreender o teatro como espaço de experimentação democrática e de participação cívica, revelando um pouco mais sobre o seu lugar no contexto revolucionário português.

Palavras-chave: teatro, revolução, democracia, Portugal.

Abstract

This article proposes an analysis of theatre in Portugal during the Portuguese Ongoing Revolutionary Process (PREC), combining two complementary approaches. The first is based on a quantitative reading of data from CETbase – Teatro em Portugal (Theatre in Portugal), a relational database of the Centre for Theatre Studies of the School of Arts and Humanities of the University of Lisbon, which provides an overview of theatre production in the 1970s, with

* Agradeço a Ariadne Nunes o contributo para a elaboração deste artigo, tanto ao nível das fontes documentais que encontrou e facilitou, como das pistas de leitura que gentilmente partilhou.
Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto PREC.PT – Performance e Teatro no PREC «2023.10644.25ABR» DOI https://doi.org/10.54499/2023.10644.25ABR.

** Centro de Estudos de Teatro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0001-7007-1654. *E-mail*: joselouro@campus.ul.pt.

special attention to the impact of 25 April, decentralisation and the emergence of new groups. The second approach focuses on a qualitative reading of one of the most significant debates of the period: the search for new audiences and the role of theatre in building democracy. By analysing theatre reviews by Mário Sério and Carlos Porto, as well as a recent interview with the actress Manuela de Freitas, the article explores the aesthetic and ideological tensions that marked PREC theatre. This approach allows us to understand theatre as a space for democratic experimentation and civic participation, providing an understanding of its relevance in the Portuguese revolutionary context.

Keywords: theatre, revolution, democracy, Portugal.

Agora cumpre atentar
como
Gil Vicente

Revolução, memória e democracia

O estudo das revoluções como marco de transformação cultural e de quebra da ordem política e social, ao mesmo tempo suspensão do devir da história e motor (ou locomotiva) da história, constitui uma relevante chave interpretativa da historiografia moderna (Traverso 2024). Longe de qualquer determinismo histórico ou linearidade hermenêutica, a compreensão do fenómeno revolucionário requer um olhar atento, por um lado, à especificidade de cada uma das suas concretizações e, por outro, à multiplicidade das suas manifestações, tendo em conta a inter-relação entre dinâmicas colectivas e individuais, entre objectivos programáticos e realidade empírica e, ainda, entre os modos de preservação e activação dessas memórias. Assim, para compreender o papel do teatro na revolução portuguesa hoje parece-me ser necessário gizar uma aproximação aos debates espoletados nesse "campo de batalha" que também é a história.

O primeiro relaciona-se com o enquadramento do PREC na história política internacional. No contexto da Guerra Fria, o processo revolucionário português surgiu como "uma espécie de laboratório para os actores internacionais explorarem novas fórmulas" (Rezola 2022, 48), e, a respeito dos processos de democratização, o binómio ruptura-negociação encontrou nos casos da revolução portuguesa e da transição espanhola a sua expressão mais emblemática. Na tese de Samuel Huntington (1991) a propósito da terceira vaga de democratizações, o 25 de Abril encabeça o movimento global de transições democráticas dos anos setenta e oitenta. E, como refere, discordando, Manuel Loff, no "novo contexto

do *Fim da História* de que falava Francis Fukuyama, a ideia era apresentar o caso português como um modelo de resistência vitoriosa contra as 'ditaduras marxistas e colectivistas', e Portugal estivera à beira de uma delas" (Loff 2024, 37).

Estas leituras que colocam o 25 de Abril como o momento inicial, o princípio de algo novo que culminaria com a vitória de um projecto liberal de tipo ocidental que a queda do Muro de Berlim inaugura, não é, contudo, consensual. José Medeiros Ferreira, pioneiro na teorização sobre a revolução portuguesa, apresenta o 25 de Abril como a última revolução europeia, filiando-o "na série de transformações inaugurada com a derrota militar dos regimes autoritários conservadores no decurso da Segunda Guerra Mundial" (Rezola 2022, 49). Esta leitura parece convergir com a de Manuel Loff e Miguel Cardina, quando afirmam que "a Revolução Portuguesa construiu a democracia a partir de valores emancipatórios que a transformaram na última revolução socialista europeia do século XX" (Loff e Cardina 2024, 17). No que respeita à dinâmica do fenómeno revolucionário, no que define como o "ciclo impulso, auge e refluxo", Manuel Loff considera, aliás, "que o caso português mais se aproxima do percurso de experiências revolucionárias como a francesa em 1792-1795, a russa em 1918-1921 e a espanhola em 1936-37" (Loff 2022, 77). Será também numa lógica de relação com o passado que Luís Trindade esquematiza a confluência de narrativas sobre o sentido da revolução, referindo "a revolução proletária de 1917 […] a chegada tardia da democracia sonhada em 1945, ou […] [a] onda de insubmissão simbolizada em 1968" (Trindade 2024, 215).

Um segundo ponto prende-se com o modo como a revolução tem sido estudada, principalmente no âmbito mais restrito da historiografia portuguesa. Neste contexto, Maria Inácia Rezola, em detrimento do "estéril debate 'transição ou revolução'", valoriza o "profícuo debate sobre peso relativo dos diferentes actores e agentes de mudança" (Rezola 2022, 52), a saber, 1) as estruturas militares, 2) as elites políticas e 3) as massas populares, considerando que "qualquer leitura da Revolução Portuguesa terá de ter em conta todos os seus intervenientes e, sobretudo, a forma como se relacionam nos diferentes momentos da revolução" (Rezola 2022, 54).

Se a investigação em torno dos agentes e da correlação dinâmica de poder ao longo do período revolucionário oferece um plano sólido de estudo, importa compaginá-lo com elementos de imprevisibilidade que caracterizam o fenómeno revolucionário e que transcendem esses actores e agentes, pois, como afirma Enzo Traverso, "[r]evolution is an earthquake that human beings live and embody collectively, that individual personalities can, to a greater or lesser extent, influence and direct; but which they can neither create nor impede" (Traverso 2024, 13). Resulta, assim, necessário encontrar a justa medida que compreenda o estudo do papel das Forças Armadas, das elites políticas e dos movimentos

sociais, bem como os fenómenos que lhes são alheios, que escapam ao controle de indivíduos e/ou de grupos e que fazem parte da natureza intangível das revoluções.

Finalmente, em prol de uma mais informada compreensão da génese da democracia portuguesa, importa estar ciente do processo de *patologização* da revolução que enformou as políticas de memória da revolução e do seu legado, ou seja, "a percepção de todo o ambiente de euforia emancipatória, de intensa participação, de reivindicação do direito à palavra, da ocupação da rua como espaço de manifestação colectiva como tendo sido uma atmosfera febril, doentia" (Loff 2024, 24). Esta "memória reaccionária da revolução" tem fundamentado uma leitura do PREC segundo a qual a democracia terá tido início precisamente com o fim do processo revolucionário, constituindo-se por oposição a esse período, mais até do que em contraste com a ditadura, como assinala Fernando Rosas: "o revisionismo historiográfico e político conservador não desistiu do propósito ideológico de separar [a democracia] do processo revolucionário, como se ela fosse filha do novembrismo e existisse apesar da revolução" (Rosas 2023, 111). Ter consciência deste processo impele à revisitação crítica desse passado, procurando, sem romantizar nem demonizar, entrever esse legado da revolução. Centrar-nos-emos numa parte desse legado, mais precisamente no que respeita ao lugar do teatro durante o PREC e ao seu contributo para a construção da democracia.

O estado da investigação sobre o teatro durante o PREC

Quando, em 2023, se procedeu a uma revisão da literatura sobre o teatro em Portugal durante a revolução portuguesa com vista ao desenvolvimento do projecto *PREC.PT, Performance e teatro no PREC*, foi possível constatar, em primeiro lugar, a carência de um estudo aprofundado sobre este período específico da história do teatro. Eugénia Vasques, em 1999, alertava já para esta circunstância, num texto intitulado "O teatro português e o 25 de Abril, uma história ainda por contar", considerando que apenas a longo termo se poderia compreender o impacto da liberdade no teatro.

Por um lado, com frequência, os resultados da pesquisa apresentaram publicações que, sob o signo da revolução e do 25 de Abril, se centram, em rigor, no sistema teatral português durante o Estado Novo, com particular atenção ao estudo da censura, tanto aos textos como aos espectáculos. O apelo de um tema como a censura para a história das mentalidades, bem como o magnífico trabalho levado a cabo pelo Arquivo Nacional-Torre do Tombo, compreendendo a abertura dos arquivos do Secretariado Nacional de Informação e a sua disponibilização *online*, podem ter influenciado esta tendência de investigação. Perceber o valor da liberdade implica, certamente, um olhar retrospectivo sobre o que sem ela se ocultou.

Por outro lado, quando os trabalhos se focam nos efeitos da conquista da liberdade no teatro, a regra tem sido a de alargar o horizonte cronológico para uma ou mais décadas (Oliveira 2010; Porto 1985; Rebello 1994; Torres 2017; Vasques 1994 e 1999), valorizando consequências sistémicas que, naturalmente, apenas se podem verificar atentando em períodos mais dilatados. Disso mesmo dá conta Eugénia Vasques, observando que "[e]ntre 1974 e 1976, o teatro […] não chegou a produzir, nem estética, nem dramaturgicamente, verdadeiras rupturas sobretudo em termos genéricos de 'mentalidade'" (Vasques 1999, 2).

Perante estes resultados, foi necessário centrar a pesquisa em obras sobre as pessoas e as instituições em actividade durante os anos de 1974-1975. Este método permitiu constatar que uma parte da história do teatro durante o PREC se encontra dispersa, sendo abordada de modo parcial, focalizada ora em figuras ora em companhias, de acordo com o objecto de estudo específico de cada trabalho. No entanto, alguns estudos de maior fôlego concorrem para uma visão menos casuística ou segmentada deste teatro, mesmo que balizados em períodos dilatados, de duas ou três décadas, como já se disse. É o que acontece na tese de doutoramento de Micael Oliveira (Oliveira 2010) sobre os autores portugueses de teatro independente entre 1974 e 2004 e na de Graça Torres (Torres 2017) sobre o teatro universitário entre 1974 e 1994. Em todo o caso, o panorama sobre o teatro do PREC apresenta-se estilhaçado e, por isso, pouco propício à compreensão do papel do teatro durante a revolução portuguesa e aos fenómenos que extravasam os limites da actuação de pessoas ou colectivos teatrais.

No último ano, porém, as comemorações do cinquentenário da revolução portuguesa contribuíram para o surgimento de novos estudos, alterando, em parte, o panorama acima descrito. Um dos melhores exemplos deste processo é o ensaio de Eugénia Vasques que, no capítulo "As gerações que fizeram o teatro na revolução" (2024, principalmente 183-195), que integra a sua robusta obra *Ensaios de Teatro* (2024), procede a uma releitura crítica profunda da história do teatro deste período, oferecendo um panorama distinto do que tinha traçado em 1999. Assim, enquanto em 1999 a historiadora e crítica do teatro afirmara que "[e]ntre 1974 e 1976, o teatro foi, essencialmente, uma grande festa colectiva, um terreno de ajuste de contas", em 2024 escreve:

> Entre 1974 e 1976 […] o teatro viveu uma enorme festa coletiva e teve de aprender, com urgência, depois de 48 anos de censura, de metáforas e paráfrases 'a chamar as coisas pelos nomes'. O teatro foi também um lugar de aprendizagem do associativismo, da sindicalização, da terminologia da luta de classes, da descoberta da 'dialética' como método. Mas o teatro conheceu também os ajustes de contas, a falta de solidariedade e a desunião". (Vasques 2024, 183)

Um outro exemplo é o dossiê temático da *Revista de la Asociación de los Directores de Escena de España* intitulado "Teatro y Revolución, Portugal y el 25 de Abril de 1974".

O artigo de Maria João Brilhante (Brilhante 2024) contextualiza o teatro independente antes do 25 de Abril, elencando aspectos desse fenómeno na sua multiplicidade de manifestações que serão fundamentais no desenvolvimento do sistema teatral português do pós-25 de Abril. Rui Pina Coelho (Coelho 2024) estabelece um enquadramento do teatro do PREC partindo da obra de Luiz Francisco Rebello *Combate por um Teatro de Combate* (1977), identificando relações entre aquele tempo/teatro e o tempo/teatro português contemporâneo.

Fernando Matos de Oliveira (Oliveira 2024) aborda o teatro produzido durante o PREC do ponto de vista das políticas culturais, atentando no binómio democratização cultural *versus* democracia cultural:

> El proceso de democratización cultural suele partir de un concepto más selectivo de cultura, basado en criterios de valor tomados de la cultura erudita, procurando extender su acceso al mayor número de personas. En los procesos de democracia cultural se trata, al contrario, de promover la diversidad de manifestaciones culturales y de criterios de gusto existentes en la comunidad como un todo. (Oliveira 2024, 70)

A operacionalidade deste binómio no estudo do debate sobre o teatro durante o PREC contribui para identificar os aspectos dinâmicos, ora complementares, ora paradoxais, nem sempre fáceis de destrinçar relativamente às diferentes formas de enquadrar o papel do teatro no pós-25 de Abril. Tiago Ivo Cruz, numa abordagem distinta mas complementar, publicada na *Sinais de Cena – Revista de Estudos de Teatro e Artes Performativas*, explora a relação entre o *corpus* de legislação produzido maioritariamente na segunda metade da década de 1970 e a prática teatral, com enfoque nos grupos de teatro independente, concluindo que "a afirmação de uma pluralidade de práticas e modos de produção teatral [não tem] correspondência nas políticas públicas" (Cruz 2024, 119).

O estudo de Marcelino de Sousa Lopes (Lopes 2024) sobre a animação teatral dá conta de um modo de fazer e pensar o teatro e a intervenção, bem como das redes que se estabelecem entre pessoas e instituições que permitiram consolidar essa prática em Portugal. Por fim, Carlos Fragateiro (Fragateiro 2024) desenvolve o tema fundamental do teatro na escola, contextualizando as reformas do ensino artístico anteriores à revolução, a importância de pólos de criação teatral como o teatro universitário e as diferentes fases de desenvolvimento da relação entre o teatro e a escola.

De modo geral, os estudos recentes sobre o teatro do pós-25 de Abril parecem responder à necessidade de revisitar os arquivos, produzindo conhecimento mais integrado, que procura quase programaticamente estabelecer relações entre esse passado e o presente, atentando nos debates (lei do teatro, políticas culturais, teatro e educação) e fenómenos (teatro independente, animação teatral) que tiveram lugar durante a revolução portuguesa mas que não se circunscreveram a ela.

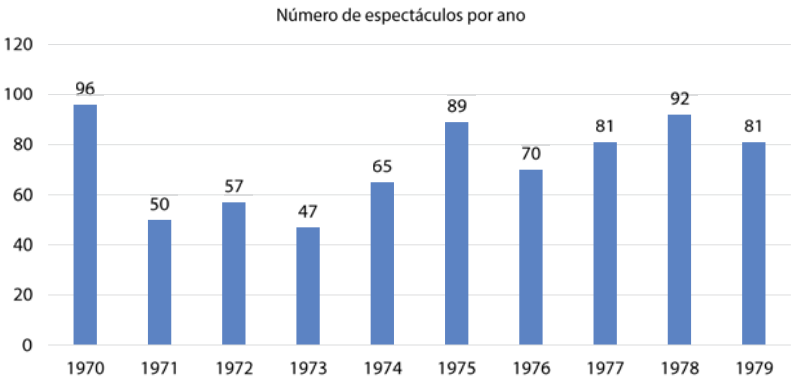
Panorama estatístico do teatro no PREC através da CETbase

Para além da indispensável revisão da literatura, é possível proceder a uma aproximação ao teatro deste período através das chamadas Humanidades Digitais, partindo dos dados disponíveis na CETBase – Teatro em Portugal, uma base de dados relacional do Centro de Estudos de Teatro (FLUL), que reúne informação acerca dos espectáculos apresentados em Portugal durante os séculos XX e XXI. Para obviar limitações e possíveis enviesamentos neste conjunto de dados, e, por conseguinte, nesta análise, deixo uma breve advertência ao leitor em três pontos:

- apesar do potencial de exaustividade do projecto CETbase, houve uma preocupação desde o início em mapear o presente para o estudo futuro, o que faz com que haja mais registos a partir dos anos noventa (quando este projecto começou a ganhar forma) do que das décadas anteriores;
- o pólo privilegiado de organização da informação é o espectáculo, sendo em torno deste que entidades como pessoas, espaços, textos e instituições/companhias se estruturam. Significa isto que entidades (pessoas, textos etc.) potencialmente relevantes para o estudo da história do teatro em Portugal que não tenham uma relação mais ou menos directa com um determinado espectáculo não constam nesta base de dados;
- embora a base esteja pensada para integrar espectáculos de natureza diversa, em virtude do volume de informação disponível e da escassez de recursos, cedo se optou por privilegiar o teatro profissional (em detrimento do amador, universitário ou outro) como critério prioritário para a investigação e inserção de novos dados na base.

Por estes motivos, qualquer tipo de observação resultante da análise deste *corpus* de espectáculos será sempre indicativa e incompleta, portanto, uma aproximação.

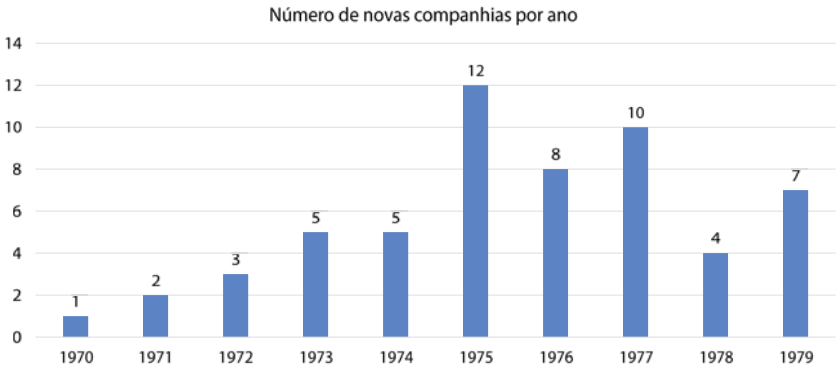
Para se perceber melhor a dimensão deste conjunto de dados, veja-se no gráfico abaixo uma contextualização estatística da produção teatral na década de setenta, de acordo com os registos da CETbase:



1 Número de produções apresentadas em Portugal, 1970-1979.

Com um total de 728 registos de espectáculos – leia-se produções – entre 1970 e 1979 e uma média de 73 produções por ano, é possível perceber a dimensão do *corpus* da CETbase. Fica patente o desequilíbrio entre a primeira metade da década, com um total de 315 espectáculos, e a segunda, que soma 413. Este crescimento de cerca de 31% pode ser a expressão do impacto do fim da censura e da abertura do sistema teatral português, ainda que o facto de o ano com maior número de espectáculos ser o de 1970 pareça contrariar esta leitura. Coloco a hipótese de a Primavera marcelista ser uma variável a ter em conta no sistema teatral português, circunstância que a restrição cronológica desta análise à década de setenta não permite constatar.

Em linhas gerais, a tendência observada no gráfico acima encontra reflexo no crescimento do número de novas companhias durante a década de setenta:



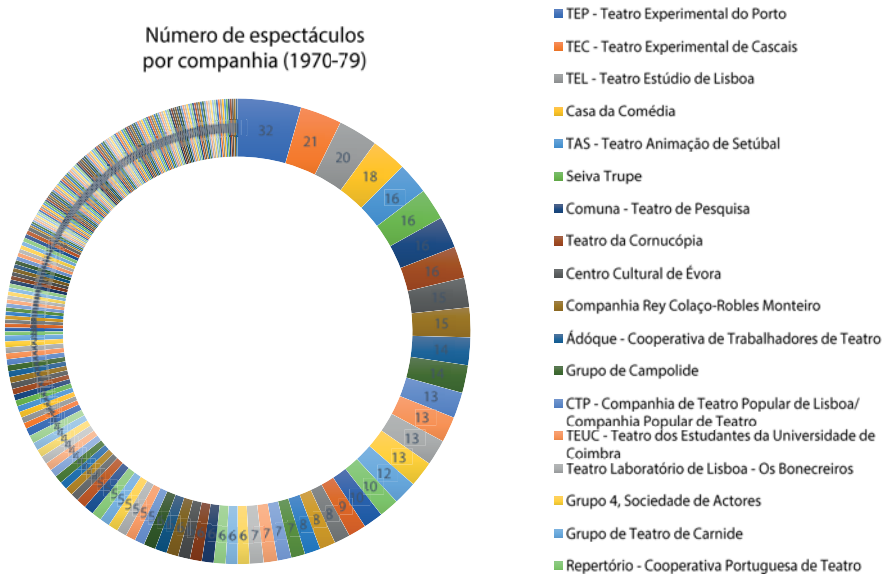
2 Criação de novos grupos de teatro em Portugal, 1970-1979.

De forma mais expressiva que no gráfico anterior, durante a primeira metade da década foram criadas dezasseis companhias, bastante menos que as quarenta e uma fundadas entre 1975 e 1979. Trata-se de um crescimento de 156% na segunda metade da década, com o ano de 1975 a bater o *record* de formação de novos grupos.

Uma leitura mais fina dos dados (cf. **Apêndice 1**) mostra que alguns dos mais emblemáticos colectivos do chamado "teatro independente" que surgiram nesta década são criados ainda antes do 25 de Abril, entre eles Comuna – Teatro de Pesquisa, em 1972, Teatro da Cornucópia ou Seiva Trupe, ambos em 1973.

Na segunda metade da década observa-se, em primeiro lugar, maior dispersão destes novos grupos pelo território nacional, com a fundação do CENDREV, em Évora, do Grupo Experimental de Teatro do Funchal, do Teatro Amador de Pombal, do Teatro Coelima, em Guimarães, do Pé de Vento, em Matosinhos, do Teatro d'O Semeador, em Portalegre, entre outros. Também se pode reconhecer uma maior diversidade de linguagens ou estéticas teatrais, que se reflecte na designação destes grupos. À ideia de experimentação, estúdio, laboratório ou pesquisa (Grupo Experimental de Teatro do Funchal, Teatro Laboratório de Lisboa – Os Bonecreiros, Mandrágora – Centro de Cultura e Pesquisa da Arte, Teatro Estúdio de Arte Realista ou Grupo de Teatro Proposta), herança das décadas de cinquenta e sessenta, juntam-se os conceitos emergentes em Portugal à época de "animação" – Teatro Animação de Setúbal, Grupo Juvenil de Animação Teatral e Cultural de Vila Chã de Sá, Teatro de Animação Os Papa-léguas – ou de "intervenção" – Grupo de Intervenção Cultural da Covilhã (que viria a tornar-se no Teatro das Beiras), Teatro Amador de Intervenção. Acresce ainda uma componente de especialização, seja em teatro para faixas etárias mais jovens, como acontece com o Teatro Infantil de Lisboa (TIL) ou o TEJE – Teatro do Jovem Espectador, seja ao nível da técnica teatral, como acontece com o teatro de formas animadas, como os Pequenos Comediantes de Trapos e Farrapos, que após a sua profissionalização passam a designar-se S. A. Marionetas.

Se a tendência de crescimento se revela tanto no aumento do número de espectáculos como no incremento do número de novas companhias durante a década de setenta, o diferencial entre os dois valores (31% e 156%) dá indícios de outras dinâmicas no sistema teatral desta década.



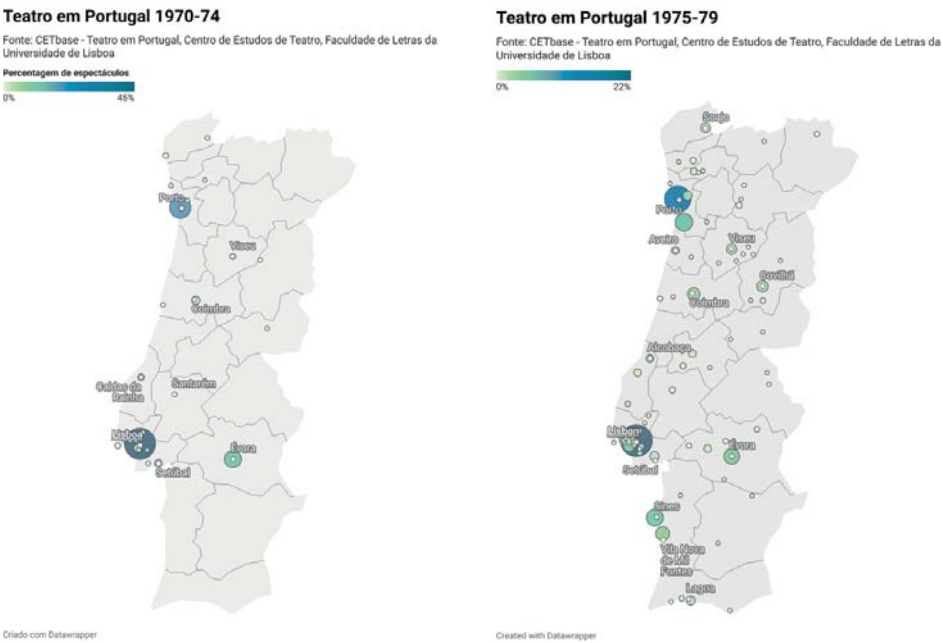
3 Número de produções por grupo de teatro, 1970-1979.
A listagem de nomes é reproduzida no **Apêndice 2**.

Note-se que entre as companhias que mais espectáculos produziram neste período se encontram grupos como o TAS – Teatro de Animação de Setúbal ou o Centro Cultural de Évora, fundados já na segunda metade da década, sugerindo um ritmo de produção que excede largamente o de colectivos que estiveram em actividade ao longo de toda a década.

Uma análise granular da relação entre o número de espectáculos produzidos por companhia ao longo destes dez anos (cf. **Apêndice 2**) mostra que, num universo de 227 companhias em actividade, apenas dezanove produziram dez ou mais espectáculos nessa década; ou seja, menos de 10% do total de companhias logrou apresentar, em média, pelo menos um espectáculo por ano. De facto, segundo os dados da CETbase, mais de metade das companhias, precisamente 127, terão apresentado apenas um espectáculo durante este período. Se, entre elas, se contam companhias estrangeiras, como Tábano, de Espanha, Théâtre de l'Esprit Frappeur, da Bélgica, ou Die Vaganten, da Alemanha, que passam em digressão por Portugal em contextos específicos de festivais ou celebrações de convénios, a grande maioria é de origem portuguesa, estando, portanto, fixada em território nacional. Em alguns casos, trata-se de companhias que, tendo sido fundadas nos anos sessenta, cessam actividade no início da década de setenta, como é o caso da

Companhia Teatro Alegre. Mas também se encontra um conjunto significativo de grupos efémeros, como o Grilo do Pinóquio, que apenas apresentou o espectáculo *A festa do colégio dos alfinetinhos de segurança do colchão de molas do Sagrado Coração*, com texto e encenação de João Perry, estreado a 1 de Abril de 1975, ou a Trupe Café sem Concerto, que em 30 de Agosto de 1974 estreia na Feira Popular aquela que terá sido a sua única produção, *A mordaça*. Assim, ao crescimento exponencial de novos grupos parece contrapor-se uma outra tendência, a saber, a fugacidade de muitos desses projectos colectivos.

De acordo com os dados da CETbase, entre a primeira e a segunda metade da década regista-se uma alteração muito significativa ao nível da distribuição geográfica de apresentações de espectáculos[1].



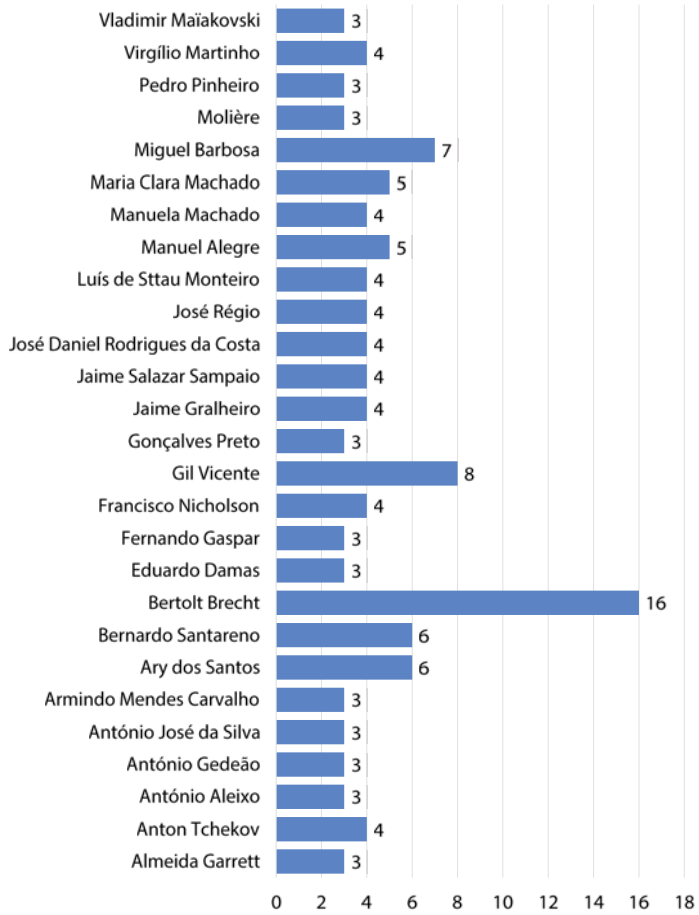
4 Distribuição do número de produções apresentadas em Portugal entre 1970-74 e 1975-1979.

[1] Se, até aqui, apenas temos contado o número de produções (independemente do local ou número de funções), agora referimo-nos ao número de apresentações de uma produção em localidades diferentes.

Em primeiro lugar, a dispersão dos espectáculos apresentados na segunda metade da década é muito maior que a que se verifica na primeira: de um total de 32 localidades onde há registo de espectáculos entre 1970 e 1974 passamos para um conjunto de 84 localidades entre 1975 e 1979. A maior equidade na distribuição dos espectáculos no mapa do país é acompanhada pelo significativo decréscimo do peso relativo das grandes cidades como Lisboa e Porto no cômputo geral. Enquanto na primeira metade da década 45% dos espectáculos foram apresentados na capital do país, na segunda registam-se apenas 22% do total de espectáculos apresentados em Lisboa. Verifica-se ainda um crescimento exponencial do número de espectáculos apresentados nas periferias das grandes cidades, como Amadora, Carnaxide, Santa Maria da Feira, Valongo, Seixal ou Palmela. Por fim, apesar de se registarem mais espectáculos a norte do país, na segunda metade da década, a sul, para além de Évora, destacam-se também Sines e Vila Nova de Mil Fontes.

Um olhar sobre os autores mais representados entre 1974 e 1976 contribui para entrever algumas tendências e linhas de força no repertório do PREC. Em primeiro lugar, sem surpresas, Bertolt Brecht destaca-se neste conjunto. Interdita nos palcos portugueses durante décadas, a obra de Brecht concorre para exorcizar o espectro da censura aos espectáculos, enquanto promove o debate sobre alguns dos temas sociopolíticos que emergem no pós-25 de Abril.

Mas, à excepção do teatro de Brecht, ressalta a diminuta presença de repertório estrangeiro durante este período. Entre os autores com pelo menos três peças (ou excertos de textos) encenadas em Portugal entre 1974 e 1976 contam-se apenas Tchekov, Molière e Maiakovski.



5 Autores mais representados em Portugal, 1974-1976.

No tocante ao repertório nacional, apesar de o teatro de Gil Vicente se destacar, e notando-se a presença de outros dramaturgos canónicos como António José da Silva ou Almeida Garrett, a tendência é encenar autores contemporâneos.

Casos há em que os autores podem finalmente ver representar as peças que tinham publicado, como acontece, por exemplo, com *A traição do Padre Martinho*, de Bernardo Santareno, editada pela primeira vez em 1969, mas encenada apenas a 24 de Setembro de 1974, *Felizmente há Luar*, de Luís de Sttau Monteiro, publicada em 1961, com estreia a 3 de Setembro de 1975, ou *O insecticida*, de Miguel Barbosa, impressa em 1967 e estreada a 6 de Maio de 1975, pelo Teatro do Nosso Tempo. Outros escrevem directamente para a

cena, como é prática no teatro de revista, de que é exemplo *Pides na grelha*, que estreia a 23 de Setembro de 1974 pelo Ádóque, com autoria de Francisco Nicholson, Gonçalves Preto e Mário Alberto, ou como acontece com o espectáculo da Comuna – Teatro de Pesquisa *A cegada*, de "autores colectivos", com apresentação única (e censurada já em tempos de liberdade) a 10 de Junho de 1974 na Feira de Belém. Mas será também a poesia de vários autores portugueses que subirá ao palco durante o PREC, em espectáculos constituídos por colagens de textos, como é o caso, por exemplo, das encenações de Norberto Barroca, *Povo e liberdade*, estreada a 19 de Janeiro de 1975, no Salão de Festas do Bairro das Furnas, e *Aventuras e desventuras dos heróis castrados*, pelo Grupo de Trabalhadores de Teatro da Casa da Comédia, estreada a 26 de Julho de 1975, na Casa da Comédia, ou de *A ceia II,* com estreia a 16 de Maio de 1974 pela Comuna – Teatro de Pesquisa. Em alguns casos trata-se de um tipo de espectáculo de montagem relativamente acessível, sem necessidade de grande aparato cénico ou de elencos numerosos, propícia a tempos de escassos recursos e ao imperativo da itinerância, possibilitando um contacto mais directo com novos públicos.

Aproximação ao debate sobre o papel social do teatro no PREC: públicos, estética e política

O pensamento lógico que preside ao funcionamento de uma base de dados relacional contribui para a produção de unidades de sentido claras, bem delimitadas, aparentemente inequívocas até. Uma análise deste tipo distancia-se do objecto de estudo na medida em que determina uma leitura potencialmente unívoca dos acontecimentos, ao impor-lhes uma ordem ou um tipo de sistematização que não desvela imprevistos, nem dá conta de imponderáveis. Sendo necessária, visto que procura a tangibilidade dos acontecimentos, podendo assim superar estigmas que subestimam a importância deste período na construção da democracia (porque radicalmente efémero, demasiado volúvel e até mesmo doentio, como se disse acima), esta abordagem factual não pode prescindir de uma análise qualitativa, atenta às nuances e aos debates, às ideias e aos movimentos que, no desenrolar do processo revolucionário, se foram desenvolvendo, adaptando e, por vezes, estilhaçando. O intrincado debate em torno do modelo teatral que melhor poderia responder às necessidades da sociedade portuguesa durante o PREC é terreno fértil para observar a complexidade dos processos deliberativos, mais ou menos participados, que tiveram lugar no sistema teatral revolucionário em Portugal.

A revista, pelo carácter popular que lhe é inerente, será alvo de atenção de criadores e intelectuais, prefigurando-se tanto como manifestação do reaccionarismo mais empedernido como enquanto resposta possível ao compromisso social que o teatro assume.

Assim, nessa procura de aproximação ao público através de um género que lhe era familiar, a revista contará com "reforços" improváveis neste contexto artístico, que só depois do 25 de Abril nele se aventurariam. Ary dos Santos fá-lo de forma mais continuada, tendo a sua estreia no teatro de revista com *Uma no cravo, outra na ditadura*, numa encenação de José de Castro apresentada no Teatro ABC, no Parque Mayer, a 24 de Outubro de 1974. Bernardo Santareno (uma única vez), juntamente com Ary dos Santos, César de Oliveira e Rogério Bracinha, assina o texto da revista *Pra trás mija a burra*, encenada por Rogério Paulo e estreada também no Teatro ABC, a 31 de Maio de 1975.

A crítica não se mostra indiferente aos desenvolvimentos no teatro de revista durante o PREC. Mário Sério, numa análise feroz ao que considera ser um "arremedo abortado de revista", a propósito da revista *À pai Adão* (estreada no Teatro Laura Alves a 3 de Julho de 1974), conclui que "todos os responsáveis do espectáculo a que assistimos estão menos interessados em percorrer o caminho que se iniciou no 25 de Abril que voltar aos tenebrosos tempos do passado" (Sério 1974b, 7). Note-se que nesse mesmo dia o *República* difunde o "Manifesto anti-Morgado", documento que conta com 197 assinaturas e "no qual se denuncia o papel desempenhado por Vasco Morgado e se sugere um inquérito à sua actividade" (Anónimo 1974, 5), demonstrando como a luta contra o monopólio do empresário Vasco Morgado, especificamente, estava na ordem do dia[2]. Alguns meses depois, Mário Sério (Sério 1974a, 9) retoma o tema, apontando o pretensiosismo oportunista de revistas como *Até parece mentira* (estreia no Teatro Maria Vitória a 19 de Outubro de 1974) ou o reaccionarismo de *Dentadinhas na maçã* (estreia no Teatro Laura Alves a 9 de Novembro de 1974).

Carlos Porto, apesar de não esquecer os "dois espectáculos oportunistas e imbecis *À pai Adão* e *O último fado em Lisboa*" considera *Pides na grelha*[3], levado à cena a 23 de Setembro de 1974 pelo Ádóque, no teatro desmontável do Martim Moniz, "um dos grandes acontecimentos do nosso teatro após o 25 de Abril […] [uma] iniciativa revolucionária, uma das poucas medidas tomadas neste País de carácter estruturalmente revolucionário (embora por via reformista)" (Porto 1974, 1-2). O crítico saúda o modo como esta revista denuncia o "monopólio que domina o teatro português", quebrando o "circuito Saldanha-Parque Mayer". Sublinha ainda o rompimento com a tradição comercial – "pela primeira vez um

[2] A luta contra o monopólio teatral surge logo no princípio de Maio de 1974, sendo expressa no comunicado do Sindicato dos Profissionais de Teatro, Bailado, Circo e Variedades publicado no *Diário Popular* de 02/05/1974, bem como no debate, presidido por Luiz Francisco Rebello, promovido pela Sociedade Portuguesa de Autores na Fundação Calouste Gulbenkian dedicado, principalmente, ao estudo e à preparação de uma nova lei do teatro.

[3] Veja-se a reportagem do programa TV Palco sobre este espectáculo, disponível em Arquivos RTP. URL: https://arquivos.rtp.pt/conteudos/tv-palco-77/, consultado a 29/12/2024.

espectáculo musical é produzido por uma sociedade artística" –, fortemente hierarquizada, pois "[c]om o Ádóque acabou-se o escândalo dos ordenados de ministro (das vedetas) em paralelo com os ordenados de fome (das coristas)", num espectáculo que considera ser a "primeira revista do Portugal democrático" (Porto 1974, 24). Como os próprios fundadores desta cooperativa explicam, há um programa político ao nível da produção, da gestão e da organização da actividade teatral que sustenta o Ádóque – Cooperativa de trabalhadores de teatro, que se manifesta na procura da igualdade salarial, na ruptura com o *star system* inerente ao próprio modelo da revista e no modo colaborativo e colectivista como se organizava o trabalho, onde todos faziam um pouco de tudo.

Se o teatro de revista apresenta (ainda que nem sempre) alternativas verdadeiramente revolucionárias, à altura das exigências do presente, textos de marcado criticismo político mostram-se repetidamente ineficazes em oferecer soluções aos problemas sociais do país. Assim, a propósito do espectáculo *Português, escritor, quarenta e cinco anos de idade*, estreado a 5 de Julho de 1974 no Teatro Maria Matos, Mário Sério pergunta: "Uma denúncia pura e simples do fascismo português como é a peça de Bernardo Santareno e a encenação de Rogério Paulo, não será aquela posição burguesa que não entende o fascismo como uma etapa necessária da sociedade de classes e se recusa a aceitar o materialismo dialéctico como único método verdadeiramente científico para a compreensão do homem e da sociedade?" (Sério 1974c, 7).

Na mesma linha, Sério contesta a leitura acrítica da peça *A traição do Padre Martinho*, também de Bernardo Santareno, a propósito do espectáculo encenado por Bento Martins, estreado a 21 de Fevereiro de 1975 na Sede da Sociedade Dramática de Carnide: "Será exemplar o comportamento de um sacerdote católico que leva o povo do Cortiçal a ser chacinado pelas forças de repressão fascista? Exemplar, isso sim, seria um comportamento que ensinasse ao povo do Cortiçal uma maneira de enfrentar e combater a opressão-repressão de que era vítima" (Sério 1975a, 22).

E, de modo mais contundente, a propósito da encenação de Artur Ramos do romance de Manuel da Fonseca *Seara de Vento*, o crítico do jornal *República* questiona o contributo do movimento neo-realista para a emancipação da classe trabalhadora:

> Para quem escreviam os nossos escritores e poetas neo-realistas? Para o trabalhador rural e para o operário que na sua grande maioria não sabia ler? Ou para a burguesia, dita progressista, que tinha poder de compra para adquirir os livros? O poeta ou o escritor neo-realista era o contador de histórias, era aquele que vinha denunciar a fome, a miséria, a ignorância, a opressão e a exploração de que eram objecto as classes trabalhadoras durante o luso fascismo. Para o ouvinte ou para o leitor que isso sofria e experimentava, as classes

> trabalhadoras por exemplo, que poderia ele aprender com os poetas ou os escritores neo-realistas, que ele já não soubesse? […] O que nos parece não haver dúvida é da impotência do movimento neo-realista em colocar nas mãos do leitor instrumentos de pensamento e conhecimento político que permitissem uma cada vez maior consciencialização das classes trabalhadoras para a sua emancipação completa. (Sério 1975b, 7)

De acordo com Mário Sério não basta denunciar, certamente não naquele momento, em contexto revolucionário. Há que consciencializar as classes trabalhadoras e, até, ensinar o povo. Este posicionamento denota uma perspectiva prescritiva acerca do que devia e do que não devia ser o teatro, remetendo para uma ideia de democratização cultural (ver Oliveira 2024) que estava longe de ser consensual. Vejam-se, a título de exemplo, dois episódios em que esse tipo de atitude é abertamente confrontado, segundo conta a actriz e co-fundadora da Comuna – Teatro de Pesquisa, Manuela de Freitas, em entrevista realizada em 2024:

> [U]ma vez, era metade da sala estudantes e metade operários; no fim do espectáculo, os rapazes estudantes diziam que o espectáculo não era bom para a província, o povo não percebia. E um operário responde, "Olhe, camarada, eu percebi tudo do espectáculo, não percebi nada foi do que o camarada disse".
> […]
> Outra vez foi um espectáculo em que havia um grupo que cantava, e antes de começarem a cantar, os camaradas disseram que o povo tinha a sua própria música, não precisava nada dos senhores dos "concertos antigos". Nós chegámos ao intervalo e dissemos, "Nós não entramos em cena convosco. O povo não precisa nada dos concertos?! Mas o que é isto? Vocês estão a dizer às pessoas que não têm que ouvir Mozart, e Beethoven e Bach? Vocês são muito ignorantes". Tínhamos assim umas discussões. (Nunes e Sousa 2024, 124 e 130)

Se o primeiro caso põe em evidência o modo como um posicionamento prescritivo antagoniza o público, o segundo dá conta de uma fricção dentro da própria classe artística. "Tínhamos assim umas discussões", conclui Manuela de Freitas, que, ao longo da entrevista, aborda casos de confronto com outros agentes culturais, que motivam, por exemplo, o afastamento da Comuna das Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA no pós-11 de Março de 1975, ou, mais tarde, a demissão da actriz da FAPIR (Frente dos Artistas Populares e Intelectuais Revolucionários).

Conclusão

Este artigo procurou demonstrar como o estudo do teatro durante o PREC contribui para compreender a herança do processo revolucionário na construção da democracia portuguesa, revelando o seu papel enquanto espaço de participação cívica e ensaio democrático. O teatro faz parte integrante desse legado democrático, promovendo a inclusão cultural, a diversidade estética e a pluralidade de perspectivas.

Através dos dados compulsados na CETbase, foi possível identificar tendências no desenvolvimento do teatro na década de setenta, perceber linhas de força ao nível do repertório e dos agentes, perspectivar o impacto mais imediato ao nível da descentralização, reconhecendo, porém, as limitações de qualquer análise quantitativa, umas inerentes à modelação dos dados, outras resultantes da natureza da amostra.

Estas aporias podem ser supridas através de consulta e investigação arquivística, seja nos periódicos seja nas memórias transmitidas oralmente por aqueles que viveram este período da história do teatro em Portugal. O confronto destas fontes distintas e complementares permitiu perceber as nuances de alguns debates que extravasam os limites dos palcos e se reflectem tanto nas páginas da crítica de teatro como nos bastidores da actividade teatral. Atentando na questão estética e política acerca do modelo de teatro que melhor poderia contribuir para a nova sociedade, foi possível identificar um aparente paradoxo e manifestas tensões dentro da classe. Assim, um espectáculo de revista é aplaudido e considerado pioneiro na sua natureza estruturalmente revolucionária, ao passo que uma peça de matriz neo-realista se apresenta incapaz de fornecer "instrumentos de pensamento e conhecimento político que permit[am] uma cada vez maior consciencialização das classes trabalhadoras para a sua emancipação completa" (Sério 1975a, 22).

Enquanto se discutem modelos estéticos, afloram-se divergências na concepção do papel do teatro e nos modos da sua operacionalização na sociedade democrática, entre posicionamentos mais ou menos prescritivos tanto na forma como no(s) conteúdo(s). Em suma, conjugando métodos de investigação quantitativos e qualitativos e combinando fontes escritas e orais, foi possível pressentir o pulsar da revolução no sistema teatral e entrever o lugar do teatro na revolução portuguesa e o seu contributo para a construção da democracia.

Referências bibliográficas

Bases de dados

CETbase – Teatro em Portugal, Centro de Estudos de Teatro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. URL: https://ceteatro.pt/projecto/cetbase/.

Periódicos

ANÓNIMO. 1974. "Manifesto anti-Morgado". *República*, 6 de Julho, 5 e 8.

SÉRIO, Mário. 1974a. "A feira dos pretensiosismos e oportunismos". *República*, 14 de Novembro, 9.

SÉRIO, Mário. 1974b. "O 'nacional-revistismo' boceja". *República*, 6 de Julho, 7.

SÉRIO, Mário. 1974c. "Retrato de escritor quando desesperado". *República*, 9 de Julho, 7.

SÉRIO, Mário. 1975a. "O oportunismo de certo teatro amador". *República*, 10 de Março, 22.

SÉRIO, Mário. 1975b. "O neo-realismo e a condição das classes trabalhadoras". *República*, 13 de Maio, 7.

PORTO, Carlos. 1974. "A primeira revista do Portugal democrático". *Diário de Lisboa* 2ª edição, 30 de Setembro, 24.

Fontes secundárias

BRILHANTE, Maria João. 2024. "El teatro antes de la revolución de Abril, de una austera, apagada y vil tristeza a la llegada del Teatro independiente". *ADE Teatro – Revista de la Asociación de los Directores de Escena de España* 197: 49-60.

COELHO, Rui Pina. 2024. "Estamos haciendo teatro. Hacer teatro no basta". *ADE Teatro – Revista de la Asociación de los Directores de Escena de España* 197: 61-69.

CRUZ, Tiago Ivo. 2024. "A Revolução, o Fundo de Teatro e o Teatro Independente: quando o gesto ultrapassa o discurso". Sinais de Cena 3 (3): 92–123. https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2024.3.3.5

FRAGATEIRO, Carlos. 2024. "El Teatro en la escuela en Portugal después de Abril". *ADE Teatro – Revista de la Asociación de los Directores de Escena de España* 197: 88-100.

LOFF, Manuel, e Miguel Cardina, org. 2024. *25 de Abril. Revolução e mudança em 50 anos de memória*. Lisboa: Tinta da China.

LOFF, Manuel. 2022. "A revolução, do 11 de Março ao 25 de Novembro de 1975, impulso, auge e refluxo". In *Revolução Portuguesa, 1974-1975*, coordenado por Fernando Rosas, 75-120. Lisboa: Tinta da China.

LOPES, Marcelino de Sousa. 2024. "La animación teatral y el 24 de abril en Portugal". *ADE Teatro – Revista de la Asociación de los Directores de Escena de España* 197: 79-87.

OLIVEIRA, Fernando Matos. 2024. "El teatro durante el Proceso Revolucionario en Curso (PREC)". *ADE Teatro – Revista de la Asociación de los Directores de Escena de España* 197: 70-78.

OLIVEIRA, Micael de. 2010. *Para uma Cartografia da Criação Dramática Portuguesa Contemporânea (1974-2004). Os Autores Portugueses do Teatro Independente, Repertórios e Cânones*. Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

NUNES, Ariadne, e José Pedro Sousa. 2024. "Auto-retrato de uma actriz enquanto jovem. Entrevista com Manuela de Freitas". *REVISTA 2i* 6 (10): 119–131. https://doi.org/10.21814/2i.5822

PORTO, Carlos. 1985. *10 Anos de Teatro e Cinema em Portugal 1974-1984*. Lisboa: Editorial Caminho.

REBELLO, Luiz Francisco. 1994. "20 anos de Dramaturgia Portuguesa". In *Teatro Independente em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

REZOLA, Maria Inácia. 2022. "Definindo o poder político-militar (do 25 de Abril ao 11 de Março)". In *Revolução Portuguesa, 1974-1975*, coordenado por Fernando Rosas, 43-74. Lisboa: Tinta da China.

ROSAS, Fernando, coord. 2022. *Revolução Portuguesa 1974-1975*. Lisboa: Tinta da China.

ROSAS, Fernando. 2024. *Ensaios de Abril*. Lisboa: Tinta da China.

TORRES, Graça Margarida Ferreira Adónis. 2017. *Percursos do Teatro Universitário em Portugal (1974/1994)*. Tese de doutoramento em História, ramo de História contemporânea, apresentada ao departamento de História, estudos europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

VASQUES, Eugénia *et al*., coord. 1994. Fragmentos da memória – Teatro Independente em Portugal (1974-1994). Catálogo da Exposição realizado no âmbito dos encontros ACARTE. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

VASQUES, Eugénia. 1999. "O teatro português e o 25 de Abril, uma história ainda por contar". *Camões* 5: 133-125. Disponível em http//hdl.handle.net/10400.21/3378.

VASQUES, Eugénia. 2024. "As gerações que fizeram o teatro da revolução". In *Ensaios de Teatro*, 183-207. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

TRAVERSO, Enzo. 2024. *Revolution. An Intellectual History*. London: Verso.

TRINDADE, Luís. 2024. "Processos de Representação em Curso: a narrativa histórica da memória da Revolução". In *25 de Abril. Revolução e mudança em 50 anos de memória*, org. de Manuel Loff e Miguel Cardina, 215-248. Lisboa: Tinta da China.

Apêndice 1 – Companhias de teatro fundadas na década de 1970 registadas na CETbase

COMPANHIA	ANO
Teatro Laboratório de Lisboa – Os Bonecreiros	1970
Teatro do Jovem Espectador – TEJE	1971
GOTA – Grupo Oficina de Teatro Amador	1971
Teatro Popular de Espinho	1972
Comuna – Teatro de Pesquisa	1972
Grupo de Iniciação Teatral da Trafaria	1972
Teatro da Cornucópia	1973
Seiva Trupe	1973
Marionetas de S. Lourenço e o Diabo	1973
Presença – Grupo de Teatro de Amadores de Setúbal	1973
Lídia, a Mulher Tatuada e os seus Actores Amestrados	1973
O Bando	1974
Ádóque – Cooperativa de Trabalhadores de Teatro	1974
Grupo de Teatro Esteiros	1974
Teatro Amador 7	1974
Grupo Desportivo e Cultural de S. Lourenço	1974
Teatro Animação de Setúbal	1975
Grupo Teatro Hoje	1975
A Barraca	1975
CENDREV – Centro Dramático de Évora	1975
Grupo de Trabalhadores de Teatro da Casa da Comédia	1975
Centelha – Cooperativa de Produção de Espectáculos, SCARL	1975
Grupo de Teatro Proposta	1975
Teatro de Lisboa (Cooperativa de Trabalhadores de Teatro)	1975
Os Patolas	1975
Grupo Experimental de Teatro do Funchal – GETF	1975
Grupo de Teatro da Associação Cultural e Desportiva Paradense	1975
Grupo Juvenil de Animação Teatral e Cultural de Vila Chã de Sá	1975

COMPANHIA	ANO
Trigo Limpo Teatro	1976
Teatro Infantil de Lisboa	1976
Teatro de Animação – Os Papa-Léguas	1976
Repertório – Cooperativa Portuguesa de Teatro	1976
Os Saltitões – Teatro Experimental	1976
Teatro Amador de Pombal	1976
Grupo Novo Teatro	1976
Grupo de Intervenção Cultural da Covilhã	1976
Te-Ato	1977
Grupo de Teatro Praticável	1977
Companhia Nacional de Bailado	1977
Teatro Estúdio de Arte Realista	1977
Grupo de Teatro CCD Coelima/ Teatro Coelima	1977
Teatro Amador de Intervenção	1977
Teatro Amador do Ateneu de Leiria	1977
Teatro Amador da Associação Desportiva Recreativa e Cultural Vidigalense	1977
Companhia Municipal de Teatro de Mafra	1977
Grupo de Teatro da União Pragalense	1977
Pé de Vento	1978
Joana Grupo de Teatro	1978
Grupo de Teatro Jodicus	1978
Grupo de Teatro da Meia Via / Grupo de Teatro da Soc. Filarmónica Euterpe Meiaviense	1978
Teatro de Portalegre / Teatro d'O Semeador	1979
Teatro do Mundo	1979
O Realejo	1979
Mandrágora – Centro de Cultura e Pesquisa da Arte	1979
Fatias de Cá	1979
Tarquil – Grupo Recreativo da Quinta da Lomba	1979
Pequenos Comediantes de Trapos e Farrapos	1979

Apêndice 2 – Número de espectáculos por companhia (1970-79) registados na CETbase

COMPANHIA	N.º de esp.
TEP – Teatro Experimental do Porto	32
TEC – Teatro Experimental de Cascais	21
TEL – Teatro Estúdio de Lisboa	20
Casa da Comédia	18
TAS – Teatro Animação de Setúbal	16
Seiva Trupe	16
Comuna – Teatro de Pesquisa	16
Teatro da Cornucópia	16
Centro Cultural de Évora	15
Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro	15
Ádóque – Cooperativa de Trabalhadores de Teatro	14
Grupo de Campolide	14
CTP – Companhia de Teatro Popular de Lisboa/ Companhia Popular de Teatro	13
TEUC – Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra	13
Teatro Laboratório de Lisboa – Os Bonecreiros	13
Grupo 4, Sociedade de Actores	13
Grupo de Teatro de Carnide	12
Repertório – Cooperativa Portuguesa de Teatro	10
Os Cómicos	10
Companhia Rafael D'Oliveira (Artistas Associados)	9
Teatro do Arco da Velha	8
Grupo Teatro Hoje	8
Grupo de Trabalhadores de Teatro da Casa da Comédia	8
TNDMII – Teatro Nacional D. Maria II [companhia]	7
GICC – Grupo de Intervenção Cultural da Covilhã	7
Galas Karsenty-Herbert [França]	7
TNT – Teatro do Nosso Tempo	7
A Barraca	6

COMPANHIA	N.º de esp.
Associação Recreativa «Os Plebeus Avintenses»	6
Companhia de Teatro da RTP – Radiotelevisão Portuguesa	6
GITT – Grupo de Iniciação Teatral da Trafaria	6
Teatrinho Tico-Tico	6
Grupo Experimental de Teatro do Funchal – GETF	6
Grupo de Teatro Esteiros	6
CITAC – Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra	6
Proscenium – Grupo de Teatro do Sindicato Nacional dos Profissionais de Escritórios do Distrito de Lisboa	6
Empresa Vasco Morgado	5
Teatro Popular – Companhia Nacional 1	5
Teatro do Gerifalto	5
SOIR – Grupo Cénico da Sociedade Operária de Instrução e Recreio "Joaquim António d'Aguiar"	5
Tequipa – Teatro de Equipa, Lda.	5
TIL – Teatro Infantil de Lisboa	5
TUP – Teatro Universitário do Porto	5
Grupo Cénico do Grupo Desportivo e Cultural do Banco Borges e Irmão	5
GTF – Grupo Teatral Freamundense	4
Companhia do Teatro do Povo	4
O. T. C. – Oficina de Teatro e Comunicação SCARL	4
Teatro D'Arte de Lisboa	4
Conjunto Cénico Caldense	4
Centro Cultural de Évora – Escola de Formação Teatral (alunos)	4
Alunos da Escola do Teatro Experimental do Porto	4
G.A.T. – Grupo de Acção Teatral	4
Cénico – Grupo de Teatro Popular de S. Pedro do Sul	4
TEAR – Teatro Estúdio de Arte Realista	4
Grupo Cénico do Grupo Cultural e Desportivo da Companhia Nacional de Navegação	4

COMPANHIA	N.º de esp.
Centelha – Cooperativa de Produção de Espectáculos, SCARL	3
Centro Cultural de Évora – Unidade de Infância	3
TET – Teatro de Ensaio Transmontano	3
Os Saltitões – Teatro Experimental	3
O Grupo	3
Pé de Vento	3
Grupo Lethes/ Grupo de Teatro Lethes	3
Teatro Ruth Escobar [luso-brasileira]	3
CETA – Círculo Experimental de Teatro de Aveiro	3
Teatrul Nottara [Roménia]	3
Companhia Somos Dois	3
Primeiro Acto – Clube de Teatro	3
Cooperativa de Comediantes Rafael D'Oliveira	3
Veto – Teatro Oficina do Círculo Cultural Scalabitano/ Teatro Oficina Santarém	3
Grupo dos Modestos	3
Grupo de Teatro do Centro de Iniciação Teatral Esther/ Ester de Carvalho – CITEC	3
Núcleo de Teatro do Grupo Cultural do Banco de Fomento	2
Teatro Musical de Ulis [França]	2
Casa da Cultura das Caldas da Rainha (Grupo de Trabalho Teatral) – CCCR	2
Grupo Cénico da Associação Académica da Faculdade de Direito de Lisboa	2
TEUM – Teatro de Estudantes Universitários de Moçambique	2
Grupo Cénico da Delegação da FNAT de Coimbra	2
Produções Teatrais	2
Grupo Cénico da Plinay/ Plessey Automática Eléctrica Portuguesa	2
Cooperativa de Teatro Popular	2
Grupo Cénico do Clube TAP – Air Portugal	2
Teatro Português de Paris/ Théâtre Portugais de Paris/ Teatro do Povo	2
Grupo de Teatro do Círculo Cultural do Algarve	2
Núcleo de Teatro das Companhias Reunidas de Gás e Electricidade	2
Grupo de Teatro e Música dos Trabalhadores da Manutenção Militar	2

COMPANHIA	N.º de esp.
Companhia Paraíso Infantil de Vasco Morgado	2
Grupo de Teatro Experimental/ Grupo Cénico do Hospital Júlio de Matos	2
Bloco – Companhia de Teatro Livre	2
Grupo de Teatro O Canto	2
Casa da Cultura Margem Sul	2
Grupo Experimental de Teatro	2
Teatro da Academia de Santo Amaro	2
Companhia de Teatro Gente Sem Nome	2
Empresa Sérgio de Azevedo	2
Yes, Tenemos Bananas [Brasil]	2
A Paródia	2
Marionetas de S. Lourenço e o Diabo	2
Metrul – Produção e Espectáculo, Lda. – Teatro do Arco da Velha	2
TTT – Teatro de Todos os Tempos, Companhia Vicentina	2
ATI – Histrion 70 [Espanha]	1
Teatro dos Sete	1
Tábano [Espanha]	1
Grupo de Teatro da Casa da Cultura da Juventude de Coimbra	1
Gérmen – Associação Cultural	1
Grupo de Teatro da Casa do Povo de Monte Real – Leiria	1
Grupo de Bonecreiros da Casa da Comédia	1
Grupo de Teatro da Escola Secundária Anselmo Andrade	1
Grupo de Teatro Ágora	1
Grupo de Teatro da Fábrica de Cervejas de Coimbra da S. C. C.	1
Alpendre Grupo de Teatro	1
Grupo de Teatro da Madre de Deus	1
GOTA – Grupo Oficina de Teatro Amador	1
Grupo de Teatro da Sociedade 1.º de Janeiro Torranense	1
Presença – Grupo de Teatro de Amadores de Setúbal	1
Grupo de Teatro da Sociedade Musical Capricho Setubalense	1

COMPANHIA	N.º de esp.
Secção de Teatro do Sporting Condelense	1
Grupo de Teatro da Tabaqueira	1
Grupo de Teatro A	1
Comédie Française [França]	1
Teatro de Lisboa (Cooperativa de Trabalhadores de Teatro)	1
Grupo de Teatro de Oliva	1
Grupo de Teatro Alemão [Alemanha]	1
Grupo de Teatro de Sete Rios	1
G.A.T.I. Grupo de Acção Teatral Independente	1
Grupo de Teatro do Ateneu Cooperativo	1
Théâtre de l'Esprit Frappeur [Bélgica]	1
Grupo de Teatro do Centro de Cultura e Recreio Oliva	1
Grupo de Teatro da Associação Portugal – RDA	1
"Piccola Brigata" de L'Aquila [Itália]	1
Pomme verte [França]	1
Grupo Cénico Amador do Grupo Recreativo de Tercena	1
Grupo da Secção de Teatro do Clube Desportivo do Banco Fonsecas & Burnay	1
Grupo de Teatro do Mem Martins Sport Clube	1
SATI – Saltimbancos, Teatro Independente da União Cultural e Recreativa do Bom-barral	1
Grupo de Teatro do Orfeão de Águeda	1
Arlequim – Teatro Popular	1
Grupo de Teatro do Orfeão de Leiria	1
Consórcio Brasileiro de Teatro [Brasil]	1
Grupo de Teatro do Sindicato dos Bancários do Sul e Ilhas	1
Teatro d'Ensaio	1
Grupo Cénico da Sociedade Recreativa e Dramática Eborense	1
Teatro de Branca-Flor	1
Companhia Antoine Bourseiller [França]	1
DISK [Checoslováquia]	1

COMPANHIA	N.º de esp.
Grupo Cénico de A-Dos-Loucos	1
Teatro Laboratório de Faro	1
Grupo de Teatro Liberdade	1
Teatro Popular de Espinho, Cooperativa Nascente	1
Grupo Cénico do Centro de Recreio Popular de Alfena	1
TEB – Teatro Ensaio do Barreiro	1
Grupo de Teatro Proposta	1
Grupo de Teatro Amador Intervenção	1
Grupo de Teatro Rodaviva	1
Alunos do Curso de Formação de Actores da Escola Superior de Teatro e Cinema	1
Grupo de Teatro Tempos	1
Théâtre des Trois Coups [Suíça]	1
Grupo de Teatro Universitário de Lyon [França]	1
Grupo Académico de Estudos Teatrais	1
A Lanterna Mágica	1
OTEC – Oficina de Teatro dos Estudantes de Coimbra	1
Grupo Desportivo Porto Santo, Secção Teatro	1
Pequeno Teatro de Waseda [Japão]	1
Companhia de Teatro de Lisboa	1
Praça Pública – Grupo de Teatro Amador da CEL-CAT	1
Grupo Dramático da Universidade de St. Andrews [Escócia]	1
Ballet Gulbenkian	1
Grupo Dramático dos Telefones de Lisboa e Porto (TLP) – Delegação do Porto	1
Produções Teatrais e Artísticas "Movimento"	1
Grupo Cénico do Centro de Recreios Popular de S. Félix da Marinha	1
Companhia Teatro Alegre	1
Grupo Experimental de Teatro de Paço de Arcos – GET	1
Secção de Teatro da Liga dos Amigos da Pampilhosa	1
Grupo Cénico do Clube Estefânia	1
Agrupamento Amador da Sociedade Humanitária	1

COMPANHIA	N.º de esp.
Grupo Experimental de Teatro do Grupo Académico de Caxias	1
TAB – Grupo de Teatro dos Bombeiros Voluntários de Loures	1
Companhia de Teatro Popular do Porto	1
Taller de Teatro de Barcelona [Espanha]	1
Grupo Mérito Dramático Avintense	1
Grupo de Suzana Prado	1
Grupo Novo Teatro	1
Teatro Complutense [Espanha]	1
Grupo Oficina de Samba	1
Cooperativa Zumbi [Brasil]	1
Grupo Teatral Os Psiconautas	1
Cena Aberta – Grupo de Teatro de Lisboa	1
Associação Recreativa Aurora da Liberdade	1
Teatro de Estudantes do Instituto Industrial do Porto	1
Companhia do Teatro Municipal de S. Luís	1
Die Vaganten [Alemanha]	1
GTS – Grupo de Teatro da Sacor	1
Teatro do Jovem Espectador – TEJE	1
Jácara [Espanha]	1
Teatro Estúdio Varsóvia [Polónia]	1
Trupe Café Sem Concerto	1
Eleventh Hour – Students Union [Inglaterra]	1
Grupo Acção	1
Grupo de Teatro Amador do Banco Nacional Ultramarino (B. N. U.)	1
Grupo Cénico da Faculdade de Medicina	1
Grupo de Teatro Amador do Teatro de Ensaio da Fima-Lever	1
Maré Viva – Produções Teatrais, Lda.	1
Alunos da Escola de Teatro da Comuna – Teatro de Pesquisa	1
António Pedro – Grupo de Teatro Independente	1
TEBO – Teatro de Bolso	1

COMPANHIA	N.º de esp.
Circo Universal	1
TEG – Teatro Ensaio de Gaia	1
Grupo Cénico do Instituto Superior Técnico	1
Gente – Grupo de Ensaio de Teatro	1
Grupo Cénico Fontaínhas Neto	1
Alunos do Conservatório Nacional	1
O Bando	1
Grupo de Teatro BP	1
O Grilo do Pinóquio	1
Théâtre de Nice [França]	1
Companhia do Teatro Nacional Maria Guerrero [Espanha]	1
TIL – Teatro Independente de Loures	1
Companhia Independente de Teatro	1
Centro Cultural de Grijó	1
Oficina de Teatro da Universidade de Coimbra	1
Trigo Limpo Teatro	1
Companhia Nacional de Teatro	1
Grupo Cénico Paroquial de Arroios	1
La Cuadra de Sevilla [Espanha]	1
Grupo Amador de Teatro Avante Chelas	1
Lídia, a Mulher Tatuada e os seus Actores Amestrados[4]	1
Grupo Amador de Teatro da Sociedade Portuguesa de Autores	1
Marabunta	1

[4] De acordo com José Fanha, um dos fundadores deste grupo, foram realizados dois espectáculos, sendo que um deles não se encontra registado na CETbase, a saber *Zé do Telhado – 150 anos de amor e aventuras*. Esta informação está disponível em https://queridasbibliotecas.blogspot.com/2008/03/ldia-ulher-tatuada-e-os-seus-actores.html, consultado a 26/12/2024.