COMPANHIA TEATRO MODERNO DE LISBOA (TML): ARTE, RESISTÊNCIA E FORMAS DE INTERVENÇÃO NA DÉCADA DE 1960

Kátia Rodrigues Paranhos[1]
Universidade Federal de Uberlândia/CNPq/Fapemig

RESUMO

Teatro social e teatro engajado são denominações que ganharam corpo em meio a um vivo debate que atravessou o final do século XIX e se consolidou no século XX. Seu ponto de inflexão estava na tessitura das relações entre teatro e política ou mesmo entre teatro e propaganda. Este trabalho aborda os sentidos de resistência e contestação político-cultural da Companhia Teatro Moderno de Lisboa (TML) / Portugal, na década de 1960, levando em consideração as entrevistas e os discursos produzidos sobre os seus processos coletivos de criação, pesquisa teórica e intervenção social. Para muitos intérpretes, o grupo rompeu a ordem estabelecida da vida teatral na década de 1960 e se afirmou como o grande movimento de uma geração. Durou apenas quatro anos, de 1961 a 1965. Nesse período o TML apresentou textos teatrais de Carlos Muniz, Dostoievsky, Miguel Mihura, John Steinbeck, Luiz Francisco Rebello, William Shakespeare e José Carlos Pires. Esses artistas compuseram e recompuseram diferentes universos de acordo com as suas intençõese seus desejos. Deram, lembrando aqui Brecht, ao "passado e presente em um", o sinônimo de aliar a leitura (com significados novos) de textos, recheados de crítica social em determinado contexto, à representação de um grupo de atores portugueses. As questões políticas e estéticas contidas nas peças eram atualizadas pelo debate entre o grupo de teatro e a plateia — tarefa bem difícil num período em que a contestação político-cultural à ditadura do "Estado Novo" se tornava mais forte e constante e em que a repressão da censura oficial, sempre vigilante para com as manifestações artísticas heterodoxas, fazia-se sentir de uma forma asfixiante. Fazer teatro engajado naquele período era buscar outros lugares de encenação, assim como outros olhares sobre os anos de chumbo. Devido à sua ação, aos seus princípios

[1]Professora do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia. Bolsista produtividade em pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e do Programa Pesquisador Mineiro, da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig). Autora, entre outros livros, de *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012 e *Cena, dramaturgia e arquitetura*: instalações, encenações e espaços sociais. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014. Editora de *ArtCultura*: Revista de História, Cultura e Arte.

fundamentais e práticas, o TML lançaria as sementes do movimento dos grupos de teatro independentes, tendo iniciado o caminho de um teatro de intervenção que estes, mais tarde, se encarregaram de continuar. A despeito das adversidades, as experiências teatrais na contramão do pensamento dominante continuam em pauta e na ordem do dia com incrível tenacidade. Fazer teatro em meio às pressões comerciais é, sem dúvida, uma forma de provocação, de insubordinação ao mercado das "paradas de sucesso", da qual ainda se valem tanto o Comuna – Teatro Pesquisa, O Bando, A Barraca e a Seiva Trupe.

PALAVRAS-CHAVE

Teatro Moderno de Lisboa; resistência; engajamento.

ABSTRACT

Social theatre and politically engaged theatre are two designations that gained acceptance in the midst of a lively debate that went on throughout the late 19th century and consolidated in the 20th century. Its turning point lied in the structure of the relations between theatre and politics or even between theatre and propaganda. This text addresses what resistance and political-cultural protest meant to Grupo Teatro Moderno de Lisboa (TML), from Lisbon/Portugal, in the 1960s, based on the interviews and discourses about their collective creation processes, theoretical research and social intervention. According to many interpreters, the Group broke with the theater establishment of the 1960 sand came out as one generation's great movement. It only lasted for 4 years, from 1961 to 1965. During this time, TML staged theatrical texts by Carlos Muniz, Dostoyevsky, Miguel Mihura, John Steinbeck, Luiz Francisco Rebello, William Shakespeare and José Carlos Pires. These artists made up and remade up different universes according to their purposes and wishes. By reading the above authors' texts in the 1960s, these Portuguese artists gave new meanings to the present and to the past itself – recalling here Brecht's "past and present in one". The political and aesthetic issues in the plays were updated through debates between the theater group and the audience —quite a difficult task in a period when political-cultural protest against the "Estado Novo" dictatorship was increasingly strong and constant, and in which official censorship, always vigilant against heterodox artistic manifestations, was stifling. Being active in politically engaged theater then meant looking for different staging places and for other points of view on the years of lead. By means of its actions, its ground principle sandits practices, TML would sow the seeds of the independent

theatre group movement, having taken the first steps in the pathway toward an intervention theater that, later on, these groups took upon themselves to continue with.Despite adversities, theatrical experiments that go against the grain of prevailing thoughts are still tenaciously current in the agenda. Doing theater in the midst of commercial pressure is, undoubtedly, a form of provocation, of insubordination to the "hit parade" market, to which Comuna – Teatro Pesquisa, O Bando, A Barraca and SeivaTrupestill resort.

KEYWORDS

Teatro Moderno de Lisboa; resistance; engagement.

Teatro popular e teatro engajado são duas denominaçõesque ganharam corpo por intermédio de umvivodebateque atravessou o final do século XIX e se consolidou no século XX. Seuponto de convergência estava na tessitura das relaçõesentreteatro e políticaoumesmoentreteatro e propaganda. Para o críticoinglêsEric Bentley (1969), o teatropolítico se refere tanto ao textoteatralcomo a quando, onde e comoele é representado.Por vezes condenada como escapista, noutras vezes incensada como ferramenta de libertação revolucionária, a arte, de modo geral, continua sendo um tema candente tanto na academia como fora dela.

Aliás, não é demais relembrar que diferentes grupos teatrais, desde o final do século XIX, (re)colocam em cena movimentos a contrapelo ou, se quiser, exercícios de experimentação, marcas de outro tipo de teatralidade, de uma outra estética e — por que não dizer? — de uma outra forma de intervenção no campo social. Na Alemanha e na França, só para exemplificar, propostas como a do *Freie Bühne* (Cena Livre), de 1889, ou do *Théatre du Peuple* (Teatro do Povo), de 1885, pretendiam ir além do mero barateamento do custo do ingresso. Ao mesmo tempo, houve inúmeras iniciativas vinculadas às associações e aos clubes operários em distintos países da Europa. A nova dramaturgia apontava, como principal característica, a celebração do trabalhador como tema e intérprete, aliada à perspectiva do resgate, para o teatro, dos temas sociais.

Voltando a atenção para o teatro americano da primeira metade do século XX, podem-se recontar várias histórias. Basta retomar o movimento teatral dos trabalhadores americanos, atirados ao esquecimento pela tradição que concebeu a história e a estética oficiais do teatro. Grupos teatrais como o Artef (1925), Workers Drama League (1926), Workers Laboratory Theatre (1930) e Group Theatre (1931) mostravam não apenas as suas ligações com os anarquistas, socialistas e comunistas — incluindo aí alguma

aproximação entre intelectuais, artistas e militantes de esquerda —, como também registravam as influências das propostas do teatro político de Piscator.

Ao saudar a presença do teatro engajado, na década de 1960 nosEstados Unidos, Eric Bentley lembra que o fenômeno teatral por si só é subversivo:

> onde quer que 'duas ou três pessoas se reúnem', um golpe é desfechado contra as abstratas não-reuniões do público da TV, bem como contra as reuniões digestivas de comerciantes exaustos na Broadway. [...] A subversão, a rebelião, a revolução no teatro não são uma mera questão de programa, e muito menos podem ser definidas em termos de um gênero particular de peça (BENTLEY, 1969, 178).

Em Portugal, no início dos anos 1960, a situação sob o regime ditatorial de Antônio Oliveira Salazar não era nada fácil. As tentativas de mudança do panorama cultural, vindas tanto do cinema como do teatro, encontraram fortes resistências. Nesse sentido, a constituição do Grupo Teatro Moderno de Lisboa, em 1961, surgiu no seguimento de companhias que buscaram, de algum modo, inovar em termos de repertório e de métodos de trabalho. Esse tipo de contestação a um teatro "esclerosado e divorciado da realidade portuguesa" também se fez entre os grupos amador e universitário, menos sujeitos à ação da censura, destacando-se, por exemplo, em Coimbra, o Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC) e o Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC) e, em Lisboa, os Cênicos de Direito e de Letras.

É interessante verificar, nesse período, a presença de companhias brasileiras circulando com seus espetáculos em terras portuguesas. Cabe referir

> o grande impacto da vinda a Lisboa do TUCA [Teatro da Universidade Católica de São Paulo], que se apresentaria, em 1966, no Teatro Avenida, com essa tocante e interventiva *Vida e morte Severina* de João Cabral de Mello Neto, com música de um compositor que então se iniciava prometedoramente — Chico Buarque de Holanda (LÍVIO, 2009, p. 30).

Apesar do salazarismo, as teorias de Bertolt Brecht e Samuel Beckett ganhavam corpo por intermédio de alguns grupos de teatro. O dramaturgo Luiz Francisco Rebello acentua:

> o ano de 68 foi o que poderíamos chamar um ano-charneira. Momento dum processo dialético em que a quantidade ganha nova qualidade.
> No quadro da contestação global da sociedade de consumo, as formas tradicionais do teatro teriam de ser, elas também, postas em causa.
> Mas — e aqui está a novidade — este pôr em causa não incidia apenas sobre o teatro burguês, esse falso teatro, fácil e falso, [...] denunciado

> por Antonin Artaud há já mais de sessenta anos; visava também o teatro dito de vanguarda, que, nascido sob o signo do não-conformismo, foi a pouco e pouco aceite, e depois recuperado pelos mesmos que a princípio o recusavam, [...] e por fim veio também a institucionalizar-se.
> Então, de ruptura em ruptura, de explosão em explosão, levanta-se o problema de um teatro alternativo [..] (REBELLO *apud* Fundação Calouste Gulbenkian, 1988, p. 26, grifos do autor).

Este trabalho aborda os sentidos de resistência e contestação político-cultural da Companhia Teatro Moderno de Lisboa (TML) / Portugal, na década de 1960, levando em consideração as entrevistas e os discursos produzidos sobre os seus processos coletivos de criação, pesquisa teórica e intervenção social.

Cruzando, então, os mares, pretendo ressaltar outra experiência de produção e pesquisa. O TML para muitos intérpretes "rompeu a ordem estabelecida da vida teatral na década de 1960 e se afirmou como o grande movimento de uma geração" (LÍVIO, 2009, p. 201). Durou apenas quatro anos, de 1961 a 1965. Nesse período o grupo apresentou textos teatrais de Carlos Muniz, Dostoievsky, Miguel Mihura, John Steinbeck, Luiz Francisco Rebello, William Shakespeare e José Carlos Pires. Esses leitores teatreiros compuseram e recompuseram diferentes universos de acordo com as suas intençõese seus desejos. Deram, ao "passado e presente em um (BRECHT, 2000, p. 233), o sinônimo de aliar a leitura (com significados novos) de textos, recheados de crítica social em determinado contexto, à representação de um grupo de atores portugueses. Como lembra Fredric Jameson — a propósito do filme *Notícias da Antiguidade ideológica*, de Alexander Kluge —, o que importa é a "miscelânea" ou a "montagem de sentimentos" (JAMESON, 2010, p. 69).

As questões políticas e estéticas contidas nas peças eram atualizadas pelo debate entre o grupo de teatro e a plateia — tarefa bem difícil num período em que a contestação político-cultural à ditadura do "Estado Novo" se tornava mais forte e constante e em que a repressão da censura oficial, sempre vigilante para com as manifestações artísticas heterodoxas, fazia-se sentir de uma forma asfixiante. Lembrando aqui a idéia de Natalie Davis, esses homens e mulheres eram "usuários e intérpretes ativos" dos textos impressos que liam e ouviam e aos quais também ajudavam "a dar forma" (DAVIS, 1990, p. 184).

Cabe registrar, mais uma vez, que a década de 1960 traria novos e ricos rumos para o teatro, desde o Living Theater, seus rituais e *hapennings* às teorias do polaco Jerzy Grotowsky, autor de uma corrente mais despojada, dando larga importância à

expressão do corpo cênico, o chamado "teatro pobre", passando pelos *young angry men* da Inglaterra até Peter Brook e sua noção peculiar do espaço teatral e de uma nova relação palco/público. Esses movimentos, observados em parte pelo mundo ocidental, correspondiam a um mútuo anseio de criadores, artistas e públicos jovens que não se reconheciam mais no teatro tradicional, questionando-o e buscando outras e mais desafiantes alternativas, transformando, amiúde, o teatro num laboratório, permeável a diferentes experiências e à fusão com elementos cênicos de outras culturas.

Reclamava-se um novo teatro, exigindo uma relação distinta entre o texto, o público e os criadores (atores e encenadores), algo que, nos EUA, encontrava-se patente na ação de Elia Kazan, primeiro no Group Theatre (1931) e mais tarde (1961) no Lincoln Center, com a criação do Lincoln Center Repertory Theatre, que tanto iriam influenciar as jovens gerações — caso de Clifford Odets, Arthur Miller e Edward Albee. Por sinal, as bases programáticas do Lincoln Center Repertory Theatre estavam muito próximas das definidas, no mesmo ano, pelo Teatro Moderno de Lisboa:

> Formamos um grupo de seres humanos que quer fazer arte e não dinheiro... Será um grupo de teatro comprometido... Defenderá a criação contra a esterilidade, a liberdade contra a escravidão, a investigação contra o dogma, o impulso contra a repressão... A vida contra a morte (LÍVIO, 2009, p. 28).

O TML colaborou, portanto, para a instituição de um campo de circulação e de trocas culturais. Os atores tentaram, de algum modo, inovar em termos de repertório e de métodos de trabalho, fugindo da "comédia ligeira" e/ou do "teatro dramático", "divorciado" da "realidade portuguesa" (LOURENÇO *apud* LÍVIO, 2009, p. 202). Atores de prestígio como Carmen Dolores, Rogério Paulo, Armando Cortez, Ruy de Carvalho e Fernando Gusmão se juntaram para formar uma companhia fora dos circuitos comerciais e com objetivos culturais completamente diferentes daqueles do teatro que então se fazia.

> A criação do Teatro Moderno de Lisboa foi um dos momentos mais belos e exultantes da minha vida. Fui um dos seus fundadores mais entusiastas e empenhados. Estava tão saturado de fazer teatro comercial, cuja importância, aliás, reconheço, mas, tanto eu como os restantes companheiros desta autêntica aventura, queríamos voltar-nos agora para um teatro de grandes textos por nós escolhidos, moderno como o seu nome indicava, e que, por tal, nos desse um enorme gozo interpretar (CARVALHO *apud* LÍVIO, 2009, p. 178).

> Fundamentalmente rompeu com um teatro, digamos, convencional. Foi o primeiro grupo de teatro independente em sociedade de artistas que houve em Portugal, e a partir do qual surgem todos os outros: o

> Grupo 4, A Cornucópia, A Comuna, Os Bonecreiros, o Teatro Experimental de Cascais etc. [...] Criou-se em determinada altura o Núcleo dos Amigos do Teatro Moderno de Lisboa. Chegamos a ter cerca de 10 mil aderentes, e muitas vezes esses amigos organizavam conferências, debates após o espectáculo. A importância em termos políticos e sociais é enorme [...] (CALDAS *apudapudJornal Avante!*, 2008, p. 3).

Na declaração de intenções do TML constava, para além da revelação de novos dramaturgos nacionais e estrangeiros, uma abordagem diferente dos clássicos. De acordo com as normas de funcionamento, cada integrante ia propondo peças que estivessem dentro dos parâmetros do Manifesto da companhia, até porque teria que enviar para o exame prévio da censura um lote grande de originais, sabendo-se antecipadamente que só alguns seriam aprovados. Assim, por exemplo, foi Tomás de Macedo que deu a conhecer, e sugeriu ao grupo, a peça *O tinteiro*, do dramaturgo espanhol Carlos Muñiz.

Desse modo, em 1961, no Cinema Império, local de funcionamento das matinês, a recém-formada companhia portuguesa estreava *O tinteiro*— uma peça sobre a liberdade no tempo da ditadura. Cabe registrar que o empresário José Gil, proprietário do cinema, uma das salas mais prestigiadas de Lisboa, cedeu o espaço para o TML encenar suas peças nos tempos livres, ou seja, nas segundas matinês, às 18h 30min nas segundas, terças, quintas e sextas-feiras e às 11h30min nos domingos. O Império, por sinal, era considerado uma "catedral da celebração cinematográfica, teatral e musical". Esse lugar da "contracultura" se transformou recentemente na sede da Igreja Universal do Reino de Deus.

O enredo da peça focaliza a ação de três funcionários obedientes a um patrão injusto e prepotente que atormenta, em especial, a existência do personagem principal, o tinteiro Crock, esmagado num escritório pelo absurdo das leis que proibiam a alegria, o amor, uma simples flor numa jarra. "Será possível trabalhar e cheirar as flores da primavera? [...] Poderemos gostar de poesia, mesmo se são os números de uma qualquer contabilidade que nos preenchem os dias à secretária?". São algumas perguntas que Crock levanta num ambiente em que a palavra de ordem é "obedecer sem questionar" (REBELLO, 1977, p. 42).

Antônio Costa Ferreira que, segundo ele próprio confessa, devido ao seu físico, foi frequentemente chamado para papéis odiosos, como o Frank, de *O tinteiro*, afirma ter sido com muito gozo que o "vestiu" em cena:

> Tratava-se de um miserável chefe de repartição, de casaco coçado com manguitos de alpaca e jaquetão preto para os momentos solenes, que tortura friamente os seus subordinados. Com a indumentária de jaquetão preto e calças de fantasia, então usada nas tardes solenes do Estado Novo e pelos chefes de mesa do Gambrinus, eu quis dar a mediocridade do tirano fascista. Com o bigode à Hitler, a ambição do poder despótico e universal e com a voz sibilante, a sugestão da voz de Salazar que, quando pela rádio chamava os portugueses, nos dava a certeza de ficarmos com um pouco menos de esperança. Aliás, a encenação claríssima de Rogério Pulo punha Frank, não como beneficiário máximo da exploração trágica, mas como funcionário de um poder abstrato, de fraque e óculos escuros, que não podia deixar de ser o capitalismo. O ódio a Salazar deu autenticidade a este papel, como o Método ensina (FERREIRA *apud* LÍVIO, 2009, p. 65).

Para o ator Armando Caldas,

> o *Tinteiro* foi uma autêntica bomba, não só em Lisboa mas em Portugal (percorremos quase todo o país). Basta consultar os jornais da época. O êxito deste espetáculo teve, como consequência, assustar o poder político de então, pois notou-se, a partir daí, uma implacabilidade da censura para as peças que enviávamos para sua aprovação. O que incomodou também muito os governantes foi o facto de termos criado o "Núcleo de Amigos do TML", onde se inscreveram milhares de pessoas identificadas com a nossa programação e que, muitas vezes, organizavam excursões para ver os nossos espetáculos e promoviam a realização de outros, em várias localidades onde, frequentemente, se faziam debates sobre o que acabavam de ver. [...] como alguém disse, "o Teatro Moderno de Lisboa foi uma grande pedrada no charco do marasmo cultural de Portugal" (CALDAS *apud* LÍVIO, 2009, p. 177).

Importa lembrar que em 1961 começara a guerra em Angola e que foi preciso esperar mais de quinze anos para surgirem peças portuguesas sobre esse trágico acontecimento. Muitos dramaturgos portugueses contemporâneos escreviam, sabendo que muito dificilmente as suas peças seriam representadas, pois qualquer texto que tivesse alguma preocupação social ou algum motivo que visasse à liberdade individual era logo banido pela censura. José Cardoso Pires definiu a década de 1960 como "o consulado de terror de Paulo Rodrigues", ministro-adjunto de Salazar, que se vangloriava, quando este morreu, de ter sido "uma lapiseira nas mãos de Sua Excelência". "Uma lapiseira que não se limitava a escrever o que o dono lhe ditava, mas que riscava e cortava o que os outros escreviam..." (PIRES *apud* LÍVIO, 2009, p. 18).

Até para se pôr uma fotografia à porta do teatro com uma cena da peça, fosse que cena fosse, era necessário submetê-la à Comissão dos Espetáculos, um departamento ligado à censura, e aguardar o carimbo da respectiva autorização. Também não se podia fazer teatro num lugar que não fosse, a princípio, adequado para

isso. À Direção Geral dos Espetáculos cabia decidir quem podia ter espaço para representar. Nessas condições, qualquer iniciativa nova morria à nascença ou tinha de ser acolhida pelos empresários do chamado teatro comercial e desvirtualizada no seu conteúdo.

No entanto, mesmo com tantos entraves, o TML formaria atores, públicos, revelaria novos valores da dramaturgia nacional (como Cardoso Pires) e estrangeira (Carlos Muniz e Miguel Mihura), novos encenadores (Rogério Paulo, Fernando Gusmão, Costa Ferreira, Armando Cortez, Paulo Renato), artistas plásticos (Octávio Clérigo, Luís Jardim) e ainda músicos de cena (Carlos Paredes, Antônio Vitorino de Almeida), de tal forma que, para o crítico de teatro Tito Lívio,

> se pode dizer, sem exagero, que, em pleno salazarismo, a criação do Teatro Moderno de Lisboa foi uma espécie de "primavera" teatral, efêmera, mas marcante, já que acabaria mais cedo do que a vontade dos seus fundadores pretenderia, devido a uma série de obstáculos com que foram deparando ao longo do seu percurso (LÍVIO, 2009, p. 64).

Para Tito Lívio, a primavera teatral do TML pode ser organizada em três temporadas, levando em consideração a saída e/ou entrada de atores/"sócios": a primeira, de 1961 a 1962, com a encenação de *O tinteiro* e os *Humilhados e ofendidos*, de Dostoievsky e André Charpak; a segunda, de 1962 a 1963, com *Os três chapéus altos*, de Miguel Mihura, *Ratos e homens*, de John Steinbeck e George C. Kaufman, *Não andes nessa figura*, de Armando Cortez, *O dia seguinte*, de Luiz Francisco Rebello,*O pária*, de Strindberg, e *O professor Taranne*, de Adamov; a terceira, de 1964 a 1965, com *Dente por dente*, de W. Shakespeare, e *O render dos heróis*, de José Cardoso Pires.

Devido à sua ação, aos seus princípios fundamentais e práticas, o TML lançaria as sementes do movimento dos grupos de teatro independentes, tendo iniciado o caminho de um teatro de intervenção que estes, mais tarde, se encarregaram de continuar. Nesse sentido, é interessante registrar que na década de 1960 os teatreiros portugueses leram e representaram de acordocomseurepertório sociocultural. Esseprocessocomplexo se ampliava e se fortalecia com as discussões e os debates promovidos após as apresentações dos grupos. Era uma oportunidade a maisparatrocar ideiassobre os textos encenados. Por sinal, ao se referir aos diferentes gêneros literários, Benoît Denis salienta que o teatro é um "lugar" importante do engajamento, pois, por intermédio da representação, "as relações entre o autor e o público se estabelecem como

num tempo real, num tipo de imediatidade de troca, um pouco ao modo pelo qual um orador galvaniza a sua audiência ou a engaja na causa que defende"(DENIS, 2002, p. 83).

Desse modo, o TML assim como outros grupos de teatro em Portugal que combatiam tanto a ditadura como a censura imposta, atuavam em diferentes circuitos culturais. Fazer teatro engajado naquele período era buscar outros lugares de encenação, assim como outros olhares sobre os anos de chumbo. Várias dessas companhias uniam arte e rebeldia política.

Iná Camargo Costa, na orelha do livro *Atuação crítica*, adverte que mesmo em "tempos de total colonização da sensibilidade e do imaginário pela indústria cultural; desafios práticos e teóricos (são) postos desde sempre aos que se dispõem a fazer teatro ou qualquer modalidade de arte consequente [...] (COSTA *apud* CARVALHO, 2009). Felizmente, apesar dos tempos modernos e das dificuldades advindas deles, as experiências teatrais na contramão do pensamento dominante continuam em pauta e na ordem do dia com incrível tenacidade. Fazer teatro em meio às pressões comerciais é, sem dúvida, uma forma de provocação, de insubordinação ao mercado das "paradas de sucesso", da qual ainda se valem o Comuna – Teatro Pesquisa, o Teatro da Cornucópia, O Bando, a Casa da Comédia, A Barraca, o Centro Cultural de Évora e a Seiva Trupe

Lembrando Crock, de *O tinteiro*, "no mundo ainda há primavera".A despeito das dificuldades cotidianas, ainda podemos respirar outros ares. Por isso mesmo, parafraseando Bertolt Brecht, apesar de tudo, mesmo quando somos derrotados, ainda temos a alternativa da lucidez. Dito de outra maneira, apesar do capitalismo selvagem — perdoe-me a redundância —, o que importa é continuar lutando para entender o que se passa. Farão ainda sentido estas palavras? Desce o pano.

REFERÊNCIAS

BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

BORGES, Gabriela (org.). *Nas margens*: ensaios sobre teatro, cinema e meios digitais. Lisboa: Gradiva, 2010.

BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. 5.ed. São Paulo: Ed. 34, 2000.

CALDAS, Armando *apudJornal Avante!*, n. 1812, Lisboa,21 ago. 2008.

COSTA, Iná Camargo *apud* CARVALHO, Sérgio de *et al*. *Atuação crítica*: entrevistas da Vintém e outras conversas. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

DAVIS, Natalie Zemon. *Culturas do povo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

DENIS, Benoit. *Literatura e engajamento*: de Pascal a Sartre. Bauru: Edusc, 2002.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. *O texto e o acto*: 32 anos de teatro (1968-2000). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988.

JAMESON, Fredric. "Filmar O capital?" *Crítica Marxista*, n. 30, São Paulo, Unesp, 2010.

LÍVIO, Tito. *Teatro moderno de Lisboa (1961-1965)*: um marco na história do teatro português. Alfragide: Caminho, 2009.

REBELLO, Luiz Francisco. *Combate por um teatro de combate*. Lisboa: Seara Nova, 1977.

SAMUEL, Rafael, MACCOLL, Ewan e COSGROVE, Stuart. *Theatres of the left 1880-1935*: workers' theatre movements in Britain and America. London: Routledge & Kegan Paul, 1985.

SANTOS, Graça dos. Teatro possível e impossível durante o Salazarismo. *Estudos do Século XX*, Coimbra, n. 1, 2001.

WILCOX, Frank Blair. *Contemporary portuguese theater*. Illinois: University of Illinois at Urbana-Champaign, 1971.