Desconcentração, Descentralização e Itinerância após a Revolução

Tiago Ivo Cruz

doi.org/10.51427/978-989-9238-13-8.15

Tiago Ivo Cruz https://orcid.org/0000-0001-5779-4487

Abstract

KEYWORDS
Decentralization
Theatre Law
Theatre Fund
Cultural policy

Deconcentration, Decentralisation and Itinerancy after the 1974 Revolution

At the Portuguese II Republican Congress (Aveiro, 1971), the revision of the Theatre Law, carried out by the government in that year, was criticised due to the reinforcement of political censorship over the actions of theatre companies and groups, as well as the centralising tendency of theatrical activity in large cities. These criticisms arouse against the background of the defeat of the liberalising aspirations opened by the 'Marcelist Spring' in 1968, aspirations ended by the constitutional revision also of 1971.

After the 1974 revolution, while the constituent process celebrated a new democracy on the path to socialism in 1976, the Theatre Law was not institutionally replaced nor formally revoked by the new democratic paradigm. As I have previously analysed in ARTHE publications, without a coherent public policy, it was the independent theatre companies that took on the programme of cultural decentralization defined by the democratic constitution.

In continuity with this work, I propose in this paper to systematically analyse the reports of the Theatre Fund (Fundo de Teatro) and the Federation for the Support of Youth Organisms (FAOJ - Federação de Apoio aos Organismos Juvenis), partially available in different fonds and archives, namely in the Mário Barradas fond (CET/FLUL), the Morais e Castro private papers (MNTD), the archive of the Teatro Experimental do Porto, and the archive of Comuna - Teatro de Pesquisa, to deepen the analysis of public cultural policies in Portugal between 1974-84.

Tiago Ivo Cruz

No espólio de Mário Barradas (Arquivo da biblioteca FLUL) estão preservados dois relatórios do Fundo de Teatro, a instituição criada em 1950 que foi responsável pelos apoios públicos à atividade teatral até à sua extinção em 1986, e dois relatórios da Direção-Geral da Acção Cultural (DGAC), organismo que assumiu as responsabilidades do Fundo. Os relatórios abordam a atividade teatral financiada pelo Orçamento do Estado nas temporadas de 1983/84, 1985/86, 1986, e 1987. Dos quatro documentos, irei centrar a análise no relatório de 1983/84, o relatório mais extenso e aprofundado na análise qualitativa dos dados coligidos da atividade teatral naquele período, e que permite, por isso, uma leitura mais densa e em perspectiva sobre as políticas de descentralização cultural promovidas após a revolução de 1974. Este artigo olha, assim, para a década de 1974/84 como o período de teste do primeiro impulso político para a descentralização, partindo dos únicos exemplares de relatórios do Fundo de Teatro que foi possível encontrar até ao momento em diferentes arquivos, em paralelo com os documentos de arquivo já analisados em *O Fundo de Teatro, a Revolução e o Teatro Independente: quando o gesto ultrapassa o discurso* (Cruz, 2024) relativos ao período 1974/79. Os relatórios analisados no presente artigo têm a particularidade de serem referentes ao período de 1983 até à extinção da instituição em 1986, resultado de uma profunda alteração política e governativa que também exploramos em neste artigo, e que marca a mudança de ciclo nas políticas públicas de cultura após a revolução.

Para este artigo, seguimos a perspectiva de análise de dramaturgia institucional desenvolvida por Christopher Balme (2017), em particular a perspectiva de *path dependency theory* como forma de estudar as consequências institucionais de longo prazo resultantes da formação de redes especializadas de conhecimento e mobilização programática. Para Balme, às regras e enquadramento abstrato - o nível institucional - corresponde uma performance diária promovida dentro dessa ecologia - o nível organizado que, neste caso, se aplica às companhias de teatro independente: "there exists continual interdependency between the abstract level of institutional frames and rules and the day-to-day performance of them in and through organizations" (2017: 130).

Antes de avançar para a leitura e trabalho dos dados dos relatórios do Fundo de Teatro, deixo algumas notas para contextualizar os termos em que o relatório define as companhias e a própria noção de descentralização.

Uma década após a revolução, a missão do Fundo de Teatro já se cristalizou definitivamente em torno do apoio ao teatro profissional. O nome do primeiro relatório não deixa qualquer margem para dúvidas: *"Apoio ao Teatro Profissional, temporada 1983/84"* (Fundo de Teatro, 1985: 2). É, por isso, importante relembrar que as

companhias que surgem neste relatório têm, praticamente todas, origem ou relações profundas com o teatro de amadores, teatro experimental e teatro universitário que, antes e depois da revolução de 1974, navegam entre o estatuto amador e profissional com alguma fluidez.

O teatro independente português tem características específicas no panorama europeu devido a uma ambiguidade do poder político relativamente às políticas públicas de cultura no período revolucionário e de transição entre ditadura e democracia (Cruz, 2024). Se, ao contrário de outras áreas governativas, a revolução não traz uma ideia de política cultural que ganhe hegemonia nos governos provisórios e nos primeiros governos constitucionais, são as companhias de teatro independente que assumem o papel de estruturar a vida cultural e cívica do Portugal democrático.

Estes relatórios institucionais, sendo extraordinariamente ricos para analisar o trabalho realizado nas artes performativas em Portugal, registam o conceito de descentralização de uma forma institucionalmente redutora: uma economia do território onde a dicotomia cidade/campo se evidencia.[1] Assim, para esta instituição, tudo o que acontece fora de Lisboa e Porto é categorizado enquanto descentralização.

Se uma economia do território é evidentemente estruturante para qualquer política de descentralização, o conceito em si não se resume ao território. Em Portugal, a ideia de descentralização vive, antes, como síntese política para um conjunto de ideias que surgem através da revolução de 1974 e que apontam para uma promessa socialista de igualdade social. Descentralização, no período revolucionário, não é exclusivamente uma ideia de trabalho sobre o território mas de criação de um povo para um país em democracia e igualdade social, económica e cultural.

A assinatura do tratado de adesão à Comunidade Económica Europeia em 1985, seguido de doze anos de governos liderados por Cavaco Silva, marca o fim definitivo desta aspiração política da descentralização enquanto símile de igualdade e reduz o conceito à noção estritamente territorial que nos chega hoje. A análise deste relatório do Fundo de Teatro para a temporada de 1983/84 (que, como vamos ver, se estende até 1985) é por isso particularmente relevante para entender a ação das companhias uma década depois da revolução, numa altura onde as companhias claramente já dominam os seus próprios circuitos de descentralização e itinerância, prolongando uma ação que tem início com as campanhas de dinamização cultural e acção cívica organi-

1 Um binómio com longas raízes na história cultural portuguesa - a este respeito, ver *Cultura, Crise do Liberalismo e Nacionalismo (1890-1930)*, de Luís Trindade (2024) - e que domina parte do debate entre os agentes teatrais sobre a descentralização após a revolução - ver *Teatro e Animação Cultural*, de Carlos Wallenstein (1974).

zadas pelo Movimento das Forças Armadas entre 1974-75. Este relatório apresenta o trabalho realizado no que eu proponho ser o estertor dessa ideia de descentralização.

Finalmente, entre as próprias companhias de teatro independente, a ideia de descentralização não tem um significado único (o que, aliás, se confirma nos circuitos que cada companhia define para o seu trabalho). Como já argumentei (Cruz, 2025), se a inspiração das políticas de descentralização cultural promovidas em França nas décadas de 1950/70 é evidente, essas políticas viviam à sombra da descentralização alemã e organizavam-se no debate entre descentralização ou desconcentração. No entanto, em Portugal, esse debate é definido sobretudo entre uma ideia de descentralização ou itinerância. Veremos na análise deste relatório que, uma década depois da revolução, ambas as ideias são estruturantes para a forma como diferentes companhias vão criar os seus circuitos.

Os números e as tipologias dos apoios ao teatro profissional em 1983-84

Para as temporadas de 1983/84 foram realizados dois concursos - a 29 de novembro de 1983 e 26 de abril de 1984 - com os resultados finais a serem anunciados por despacho ministerial a 30 de junho e 30 de dezembro respectivamente. Considerando que a temporada teatral teve início em setembro de cada ano, o atraso verificado nas decisões finais é explicado por "falta de verba" e a necessidade de "reforço das dotações para o Teatro" que terá atrasado o processo. Segundo um despacho do Diretor dos Serviços Culturais Gerais (Duarte Barroso),[2] os atrasos levaram a que os pagamentos do primeiro concurso tivessem início apenas em janeiro de 1984. Em causa estava "um défice orçamental global de 13.000 contos em 1984 no Fundo de Teatro".[3]

2 Documento "Informação n.º 26-DSCG/84", da Secretaria de Estado da Cultura/ Direção-Geral da Acção Cultural, de 20 de fevereiro de 1984.

3 Na moeda oficial em vigor até 2002 – o escudo –, um "conto" correspondia a mil escudos, sendo que a taxa de conversão na transição para o Euro em 2002 se estabeleceu na relação 200 escudos para €1. Seguindo o Índice do Preço do Consumidor (IPC) do Instituto Nacional de Estatística, €500 em 1984 correspondem a €2789,49 em 2024, o que corresponde a um fator de atualização de 5,58 (todas conversões neste artigo serão feitas de acordo com este método aplicado aos anos correspondentes). Sendo estes valores demasiado abstratos para uma leitura atual face ao efeito da inflação sobre o valor da moeda desde a década de 1980, devemos ter como referência o salário mínimo nacional em vigor a 1 de janeiro de 1983: 8.300 escudos para trabalho doméstico (€41,5, ou €231,5 com fator de atualização) e 13.000 escudos para as restantes atividades (€65, ou €362,6 com fator de atualização). Também para contexto, a inflação registada em 1983 foi de 24%, seguido de 28,48% em 1984 (o máximo histórico em Portugal) e 19,55% em 1985.

Como resultado, das 58 "peças programas" segundo as candidaturas vencedoras, 40 foram estreadas na temporada prevista, 5 passaram para a temporada 1984/85, 2 peças foram substituídas, 10 peças foram "programas mas não montadas" e 8 peças foram "montadas para além das previstas" (1985: 39).

Os concursos eram organizados em três modalidades: apoios regulares, apoios à montagem (de novas peças), e apoios a novas companhias, sendo que cada modalidade poderia dedicar-se a teatro para adultos ou teatro infantil.

Nome da Companhia	Apoio atribuído (em contos)
C. Cultural Évora	6400
Cornucópia	6400
Comuna	5400
Barraca	5400
Seiva Trupe	5400
Campolide	5400
TEAR	4500
T. Exp. Cascais	4500
Casa Comédia	4500
Bonifrates	3800
TAS	3800
T. Ensaio Transmontano	3800
Novo Grupo	3800
Marionetes S. Lourenço	3800
CENA	2800
Semeador	2000
Teatro Lab. Faro	2000
Teatro Movimento	2000
Realejo	2000
T. Exp. Leiria	2000
Total	**79700**

No primeiro concurso são registadas 69 candidaturas, das quais 35 aos apoios regulares (27 para teatro de adultos e 8 para infantil), 28 para apoios de montagem e 6 para novas companhias. No total, são atribuídos apoios a 40 candidaturas neste concurso.

Na modalidade de «**subsídios regulares - adultos**», 20 companhias recebem apoio: Centro Cultural de Évora e Cornucópia (6,4 mil contos cada); Comuna, Barraca, Seiva Trupe, e G.T. Campolide, 5,4 mil contos cada; TEAR, Teatro Experimental de Cascais, Casa da Comédia, 4,5 mil contos cada; Bonifrates, Teatro Animação de Setúbal, Teatro Ensaio Transmontano, Novo Grupo, e Marionetes S. Lourenço, 3,8 mil contos cada; Cena, 2 mil contos; Semeador, Teatro Laboratório de Faro, Teatro Movimento, Realejo, e Teatro Experimental de Leiria, 2 mil contos cada. No total, 79,7 mil contos (26,6 para 1983 e 53,1 para 1984).

Quadro I
Subsídios regulares - adultos, temporada 1983-84.

Na modalidade «**subsídio regular - infantil**», são atribuídos 11,4 mil contos (3,8 mil contos para 1983 e 7,6 para 1984) a quatro companhias: Bando (3,8 mil contos); Joana (2,8 mil contos); Pé de Vento (2,8 mil); Columbina (2 mil). No total, 11,3 mil contos (3.800 para 1983, e 7.600 para 1984).

Na modalidade «**subsídio montagem - novas companhias**», são atribuídos 1,8 mil contos a três companhias: Teatro Actor (mil contos); Teatro Século (400 contos); Pequeno Teatro (400 contos).

Para o «**subsídio montagem - adultos**», são atribuídos 7 mil contos a nove companhias: Teatro Mundo, C.T. Lisboa (Graça Lobo), Teatro Estúdio Lisboa e Teatro Experimental do Porto, mil contos cada estrutura; Companhia de Teatro de Santarém, Grupo de Teatro Hoje e Teatro Ibérico, 800 contos cada; Miguel Yeco e Geraldo Touché, 300 contos cada. Total de 7.000 contos.

E para o «**subsídio montagem - infantil**», foram atribuídos 2 mil contos a quatro estruturas: Teatro Infantil Lisboa (800 contos); Máscara (400); Papa Léguas (400); e Lanterna Mágica (400). Total de 2.000 contos.

O segundo concurso abre em fevereiro de 1984 e é dedicado exclusivamente à montagem de novas peças, sendo de notar uma grande quantidade de candidaturas unipessoais. Das 36 candidaturas para teatro de adultos, foram atribuídos apoios ao Teatro Experimental do Porto (700 contos), Teatro Ibérico (900), Companhia Teatro Santarém (500), Glicínia Quartin (300), Sinde Filipe (600), 1º Acto (400) e Repertório (600), num total de 4 mil contos. Para as candidaturas de teatro infantil, foram atribuídos 350 contos a José Caldas e 200 contos ao grupo Máscara (total de 550 contos). Os montantes reduzidos levam a que José Caldas e Sinde Filipe rejeitem o apoio atribuído e, simultaneamente, a que a maior parte das candidaturas não receba qualquer apoio.[4]

Se dezanove das trinta e seis candidaturas ao apoio de montagem em teatro para adultos correspondem a candidaturas unipessoais, apenas três destas candidaturas mereceram apoio. Não obstante, é um sinal de que o paradigma do artista individual que não trabalha numa única companhia mas sim navegando entre projetos através de uma rede de relações, paradigma que caracteriza a década de 1990 (analisado por

4 Das candidaturas ao subsídio de montagem do 2º concurso da temporada de 1983/84, não foram apoiados: Grupo Teatro Hoje, Solveig Nordlund, Vitor Esteves, Benjamin Falcão, Contraregra, Pequeno Teatro, Luís Galvão Teles, António Caldeira Pires, José Gil, Eugénia Bettencourt, Gil Matias, Teatro à Beira da Estrada, Joel Constantino, João Silva, Zita Duarte, Teatro do Mundo, Júlia Correia, Jodipa, Teatro do Actor, Teatro Sempre, Comediantes, Fernando Loureiro, António Costa Valente, Teatro do Século, Rui Filipe, Maizum, Teatro Silêncio, Hermínia Tojal, Teatro Infantil Lisboa, Jodipa.

Vera Borges (2002) e Maria João Brilhante (2009)) era uma tendência de singularização que já se fazia sentir em 1984, tendência que se evidencia mais tarde porque a própria estrutura de candidaturas e apoios públicos se altera nesse sentido. É também de notar a enorme disparidade entre os valores propostos nas candidaturas de 48 mil contos no total (ou €1.335.593 atualizado com IPC) e as verbas atribuídas de 4,5 mil contos (ou €125.121 atualizado com IPC).

Assim, entre todas as modalidades e fases de concurso para acesso aos apoios nas temporadas de 1983/84, o Fundo de Teatro atribuiu 116.986 contos, distribuídos entre 43 estruturas nas diversas modalidades de apoios em dois concursos (e ainda algumas verbas para apoios excepcionais em particular para festivais).[5]

Descentralização e itinerância

A concentração territorial e urbana tanto das candidaturas como dos apoios concedidos é outra característica evidente. O distrito de Lisboa concentra 27 das estruturas apoiadas nas diversas modalidades, 23 das quais no concelho de Lisboa, 3 em Cascais e 1 na Amadora (ou seja, dentro do próprio distrito a distribuição é brutalmente desigual).[6] É também o único distrito com todas as modalidades de apoios atribuídas, e o único concelho com apoios para novas companhias (Teatro Actor, Teatro Século e Pequeno Teatro). No distrito do Porto, apenas o concelho do Porto tem estruturas apoiadas (seis).[7] Nos distritos de Leiria e Setúbal, duas estruturas residentes apoiadas respectivamente,[8] e os distritos de Coimbra (Bonifrates), Évora (Centro Cultural de Évora), Faro (Teatro Laboratório de Faro), Portalegre (Semeador), Santarém (Companhia Teatro de Santarém) e Vila Real (Teatro Ensaio Transmontano) têm uma única estrutura com apoio nesta temporada (sendo que Santarém é apenas um apoio de montagem). O relatório indica ainda que uma das estruturas apoiadas no

5 Atualizando segundo o Índice do Preço dos Consumidores do Instituto Nacional de Estatística, 116.986 contos em 1984 correspondem a 3.255.496 euros em 2024.
6 As 23 estruturas apoiadas com sede no concelho de Lisboa: Cornucópia, Comuna, Barraca, Casa da Comédia, Novo Grupo, Marionetas S. Lourenço, Teatro em Movimento (na modalidade de apoio regular); Bando (modalidade apoio teatro infantil); Teatro Mundo, Graça Lobo, Repertório, Miguel Yeco, Teatro Estúdio de Lisboa, Grupo Teatro Hoje, Teatro Ibérico, 1º Acto, Glicínia Quartin (modalidade de montagem); TIL, Máscara, Papa-Léguas (montagem teatro infantil); Teatro Acto, Teatro Século, Pequeno Teatro (novas companhias). As três estruturas com sede em Cascais: Teatro Experimental de Cascais, Joana, Geraldo Tuchê. E na Amadora: Lanterna Mágica.
7 As seis estruturas apoiadas com sede no concelho do Porto: Seiva Trupe, TEAR, Cena, Realejo, Pé de Vento, e Teatro Experimental do Porto.
8 Setúbal com Teatro Campolide e Teatro Animação de Setúbal; Leiria com Teatro Experimental de Leiria e Teatro Columbina.

Porto se iria transferir para Braga em 1985/86, e uma estrutura de Lisboa iria para Bragança também no ano seguinte.

Volvidos dez anos da revolução e da definição da descentralização teatral enquanto desígnio defendido pelas companhias de teatro independente, os resultados não confirmam a alteração estrutural a que se almejava. Na perspectiva de número de espectáculos por região na temporada de 1983/84, o peso de Lisboa e Porto é esmagador face ao resto do país: 1945 espectáculos realizados no distrito de Lisboa por 26 companhias; 1001 espectáculos no distrito do Porto por 6 companhias; e 1752 espectáculos no resto do território, por 11 companhias.

Modalidade	Lisboa	Porto	Descentralização	Total
Regular/Adulto	1079	733	1502	3314
Regular/Infantil	252	127	171	550
Montagem Novas Companhias	80			80
Montagem/Adulto	337	141	79	557
Montagem/Infantil	197			197
Total	**1945**	**1001**	**1752**	**4698**

Quadro 2
Nº de espectáculos em Lisboa, Porto e restante território.

Se, a nível distrital, seria possível argumentar que todo o território continental teria naquele momento companhias sediadas ou em itinerância a apresentar espectáculos (imagem 1), o mapeamento da ação a nível concelhio mostra um país muito desigual (imagem 2).

Esta descentralização fraca não é compensada pelos subsídios à itinerância que, nesta temporada, contam apenas com duas entidades apoiadas para esse efeito: Geraldo Touchê (100 contos, o equivalente a 2782 euros IPC) e Casa da Comédia (175 contos, ou 4869 euros IPC). Esta questão merece, aliás, uma crítica importante que é incluída no próprio relatório:

Não é claro em que condições é que o Ministério dá apoio para a itinerância. As Normas que existem sobre os subsídios à produção também não ajudam porque se por um lado dizem ser considerada "à parte", por outro a itinerância pode ser tida como factor de majoração. (Fundo de Teatro, 1985: 17)

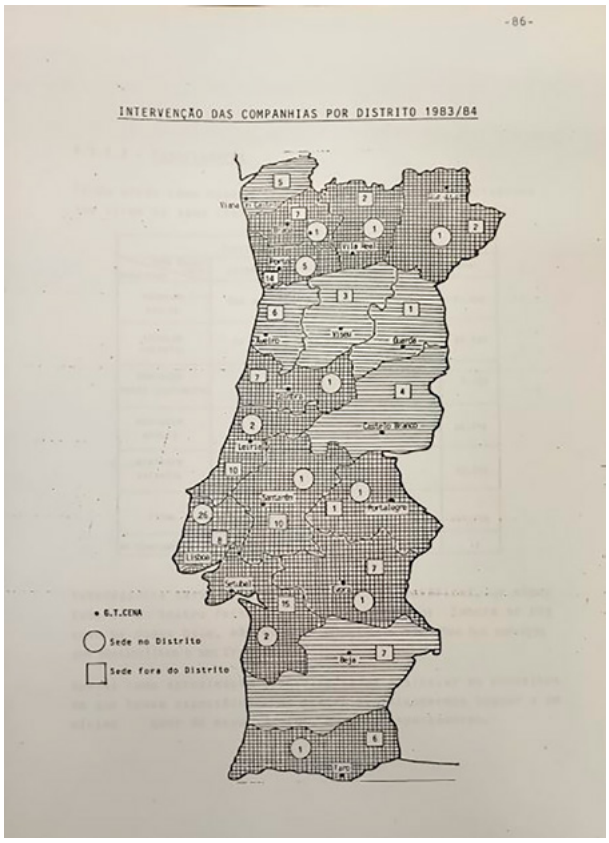


Imagem 1
"Intervenção das companhias por distrito 1983/84" (1985: 85)

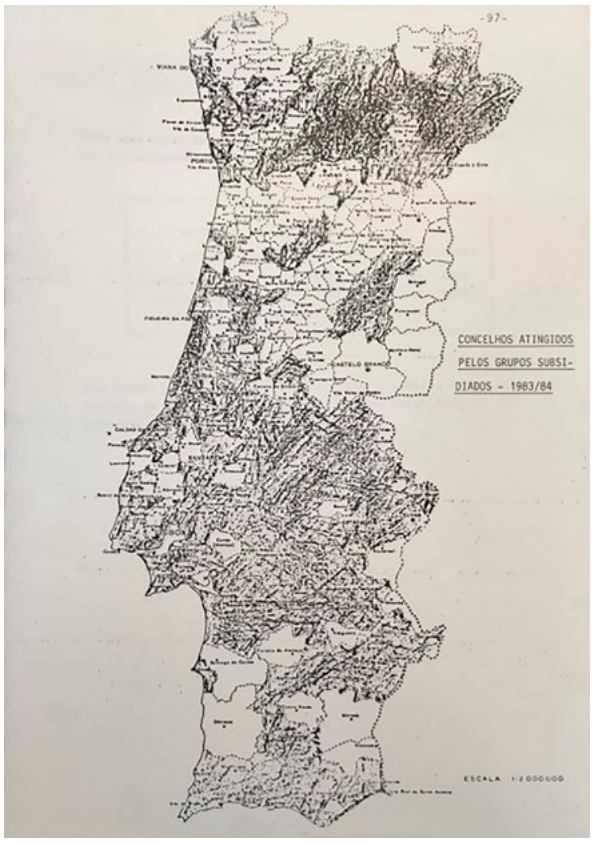


Imagem 2
"Concelhos atingidos pelos grupos subsidiados - 1983/84" (1985: 97)

Há uma falta de clareza governativa sobre a política a implementar e no seu objetivo. Como relembro no início deste texto, esta ambiguidade política não é nova (ver Cruz, 2024). O que este excerto demonstra é que, uma década volvida, esta ambiguidade ainda não se resolveu. No entanto, considerando os recursos disponibilizados pelo Fundo de Teatro, o esforço das companhias é surpreendentemente forte ainda em 1983/85. Apenas como exemplo, o Centro Cultural de Évora apresenta-se em 39 concelhos de 10 distritos; a Barraca visita 21 concelhos em 11 distritos; Teatro Campolide: 43 concelhos em 12 distritos; TEAR: 8 concelhos em 3 distritos; Casa da Comédia: 13 concelhos em 4 distritos; Bonifrates: 23 concelhos em 10 distritos; Teatro Ensaio Transmontano: 22 concelhos em 6 distritos; Teatro Semeador: 26 concelhos em 10 concelhos; Teatro em Movimento: 37 concelhos em 11 distritos; e o Bando: 19 concelhos em 9 distritos.

O Fundo de Teatro reserva nesta temporada 10 mil contos (equivalente a 278.249 mil euros IPC) para "subsídios para equipamentos e instalações", dos quais 8.062 contos são distribuídos por nove estruturas. O Teatro Experimental de Leiria recebe 500 contos para a construção de um espaço novo; a Casa da Comédia recebe 400 contos para "reparação no telhado e instalações sanitárias" e 200 contos para "obras

corredores e hall" (1985: 18); o Teatro Ibérico recebe 3 mil contos para "construção da nova sala"; o Teatro Experimental de Cascais, 700 contos para bancada e cobertura; o TEAR recebe mil contos para remodelação do espaço; a Cornucópia recebe 1392 contos para impermeabilidade do terraço; as Marionetas de S. Lourenço, 324 contos para obras na sede nova; e o Bando recebe 500 contos para uma carrinha para a qual "exige-se participação da Gulbenkian" (idem).

Esta observação singular incluída na rubrica do Bando confirma um modo de articulação estreita entre a Secretaria de Estado da Cultura e os apoios do Fundo de Teatro, os apoios da Gulbenkian e da Federação de Apoios aos Organismos Juvenis, uma articulação que se estreita logo em 1974 e que se revela essencial para as próprias campanhas de dinamização cultural e a afirmação do teatro independente como agente da descentralização.

Produção, localizações, espectáculos e públicos

Dos dados estatísticos que o Fundo de Teatro reuniu sobre cada grupo com apoio regular, sistematizei a informação para uma leitura simplificada que apresento na tabela e gráficos seguintes com um aviso à visualização: este tipo de tabelas esconde as realidades distintas de cada companhia, dos seus projetos e dos contextos onde se inserem, pelo que se devem evitar comparações produtivistas entre as companhias.

Se há relações mais ou menos lineares entre o número de espectáculos realizados numa temporada e o público a que uma companhia chegou, a divergência mais interessante surge com o número de localizações onde as companhias apresentam os seus espectáculos, uma variável que não tem uma relação linear com o número de espectadores nem com o número de espectáculos realizados, sendo necessário considerar o contexto de cada companhia. Neste sentido, é interessante perceber que o trabalho de descentralização é realizado com maior densidade e deslocação por companhias desde logo com apoio de modalidade regular e, tendencialmente, sediadas fora de Lisboa ou Porto. À exceção do Teatro em Movimento (Lisboa), as companhias com maiores deslocações estão sediadas em Évora, Almada, Portalegre e Vila Real.

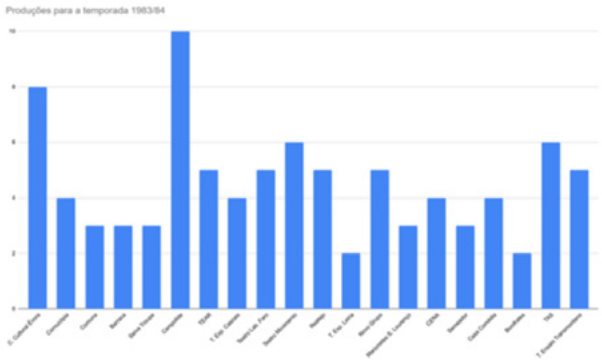
Se não recomendo uma leitura produtivista alheia às especificidades de cada companhia, esse não era em 1984 o entendimento da Secretaria de Estado da Cultura que, nas normas estabelecidas para a atribuição de apoios, definiu como obrigação de cada

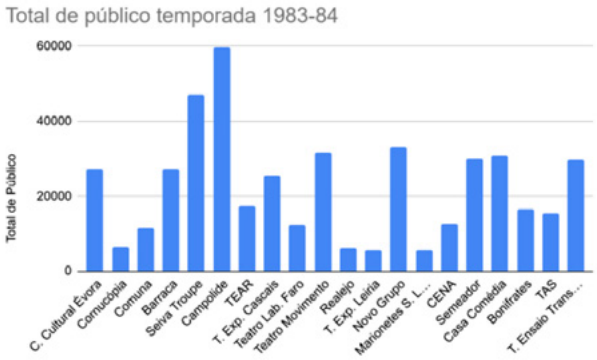
Nome da Companhia	Produção Teatral (Total)	Nº de Localizações (Total)	Nº Total de Espetáculos	Total de Público	Apoio atribuído (em contos)
C. Cultural Évora	8	56	166	27200	6400
Cornucópia	4	1	128	6382	6400
Comuna	3	3	135	11424	5400
Barraca	3	22	93	27176	5400
Seiva Trupe	3	9	378	47173	5400
Campolide	10	89	272	59819	5400
TEAR	5	9	105	17413	4500
T. Exp. Cascais	4	4	235	25378	4500
Casa Comédia	4	25	249	30847	4500
Bonifrates	2	30	102	16450	3800
TAS	6	4	190	15496	3800
T. Ensaio Transmontano	5	62	163	29777	3800
Novo Grupo	5	6	218	33206	3800
Marionetes S. Lourenço	3	10	21	5645	3800
CENA	4	37	135	12760	2800
Semeador	3	82	168	30045	2000
Teatro Lab. Faro	5	14	163	12345	2000
Teatro Movimento	6	96	174	31625	2000
Realejo	5	5	115	6133	2000
T. Exp. Leiria	2	34	104	5571	2000
Total	**90**	**598**	**3314**	**451865**	**79700**

Quadro 3
Produção teatral, localizações, número de espectáculos, público e apoios atribuídos na temporada 19833/84.

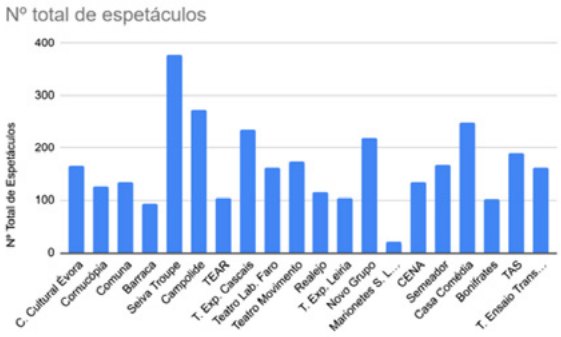
companhia a realização de um mínimo de 70 espectáculos por semestre, num total de 140 espectáculos por temporada. O incumprimento deste objetivo levaria à obrigação de realizar um mínimo de 100 espectáculos no semestre seguinte, "sem o que se procederá à anulação das mensalidades de Junho e Agosto" (1985: 48).

Das vinte companhias com apoio regular, nove falharam os objetivos e foi proposta a penalização para quatro companhias (Barraca, Bonifrates, Marionetas de S. Lourenço, e TEAR). Mas o relatório aponta dúvidas sobre os objetivos fixados para as companhias, seja porque as companhias operam em realidades muito diversas, seja porque a penalização de acréscimo de espectáculos a realizar no semestre seguinte não tenha surtido o efeito desejado: "Hoje analisada a situação à distância é difícil









Tabelas I a 4
Produções para a temporada 1983/84;
Total de público temporada 1983/84;
Número de localizações de apresentações;
Número total de espectáculos na temporada.

tirar conclusões quanto às verdadeiras capacidades dos Grupos" (1985: 52). Na realidade, o número de espectadores no segundo semestre da temporada - 219.740 - foi inferior ao registado no primeiro semestre - 232.125.

Na modalidade de apoio regular (quadro 3), 451.865 espectadores assistiram a 3314 espectáculos de 90 produções teatrais distintas em 598 localidades diferentes no país por parte de companhias com apoios regulares para adultos. No que respeita às companhias com apoio para teatro infantil (quadro 4), realizaram 550 espectáculos de 11 produções teatrais em 162 localizações, alcançando um público de 94599 pessoas. Relativamente aos subsídios de montagem adultos (quadro 5), foram produzidas 22 peças apresentadas em 557 espectáculos em 50 localidades para 36.766 espectadores. Nos apoios à montagem para teatro infantil (quadro 6), quatro companhias produziram 5 peças para 287 espectáculos e 17366 espectadores em 20 localidades. Finalmente, nos apoios de montagem para novas companhias (quadro 7), três companhias produziram 3 espectáculos e 80 espectáculos em 5 localizações para 7030 espectadores.

Nome da Companhia	Produção Teatral (Total)	Nº de Localizações (Total)	Nº Total de Espetáculos	Total de público na temporada
Bando	3	48	142	43744
Joana	3	24	110	13117
Pé de Vento	2	25	127	15680
Columbina	3	65	171	22058
Total	**11**	**162**	**550**	**94599**

Quadro 4
Produção teatral na modalidade de teatro infantil.

Nome da Companhia	Produção Teatral	Localidades	Apresentações	Público
TEP	3	3	141	8096
Teatro Ibérico	2	2	61	6471
Companhia T. Santarém	2	30	79	8127
Teatro Mundo	1	1	35	1478
Graça Lobo	1	1	33	2767
Grupo Teatro Hoje	4	4	51	2380
Geraldo Touchê	1	2	29	1030
Miguel Yeco	1	1	6	347
Repertório	4	3	37	2550
1º Acto	1	1	18	363
Glicínia Quartin	1	1	10	232
Teatro Estúdio Lisboa	1	1	57	2925
Total	**22**	**50**	**557**	**36766**

Quadro 5
Produção teatral na modalidade subsídios de montagem teatro para adultos.

Nome da Companhia	Produção Teatral	Localidades	Apresentações	Público
Máscara	2	8	36	2410
Lanterna Mágica	1	1	101	364
TIL	1	9	98	10192
Papa Léguas	1	2	52	4400
Total	**5**	**20**	**287**	**17366**

Quadro 6
Apoios à montagem para teatro infantil.

Nome da Companhia	Produção Teatral	Localidades	Apresentações	Público
Teatro Actor	1	1	32	818
Teatro Século	1	1	30	1172
Pequeno Teatro	1	3	18	5040
Total	**3**	**5**	**80**	**7030**

Quadro 7
Apoios à montagem para novas companhias.

No total, entre as diferentes modalidades de apoio, foram estreadas 85 novas peças e 40 reposições para 607.726 espectadores na temporada de 1983/85. Como se poderá verificar no quadro 8, seguindo a lógica do Fundo de Teatro de distinguir entre Lisboa, Porto, e Descentralização para o restante território, os desequilíbrios territoriais da atividade teatral financiada pelo Fundo de Teatro são mais uma vez evidentes. Em Lisboa, as companhias alcançam um público de 241.958 pessoas. No Porto, 107.255 espectadores. O restante território tem um público inferior ao das duas grandes cidades (é, aliás, pouco superior ao de Lisboa) apesar do enorme esforço de circulação que é realizado nesta temporada, e tem menos de metade do número de companhias residentes do que se verifica em Lisboa.

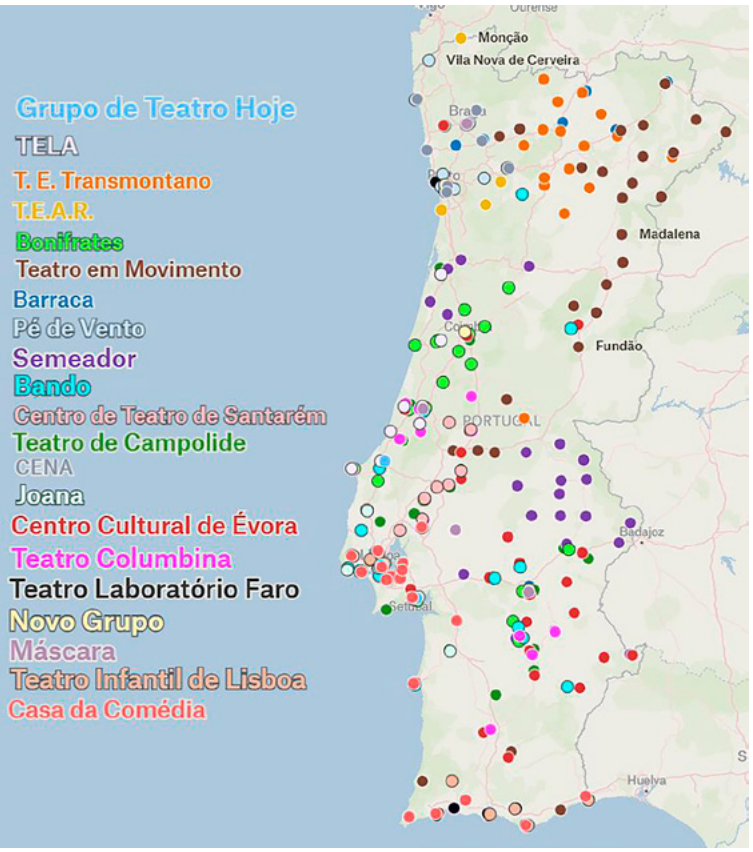
Modalidade	Lisboa	Porto	Descentralização	Total
Regular/Adulto	140058	83479	228328	451865
Regular/Infantil	56861	15680	22058	94599
Montagem Novas Companhias	7130			7130
Montagem/Adulto	20543	8096	8127	36766
Montagem/Infantil	17366			17366
Total	**241958**	**107255**	**258513**	**607726**
nº de companhias	**26**	**6**	**11**	**43**

Quadro 8
Nº de espectadores na temporada 1983/85.

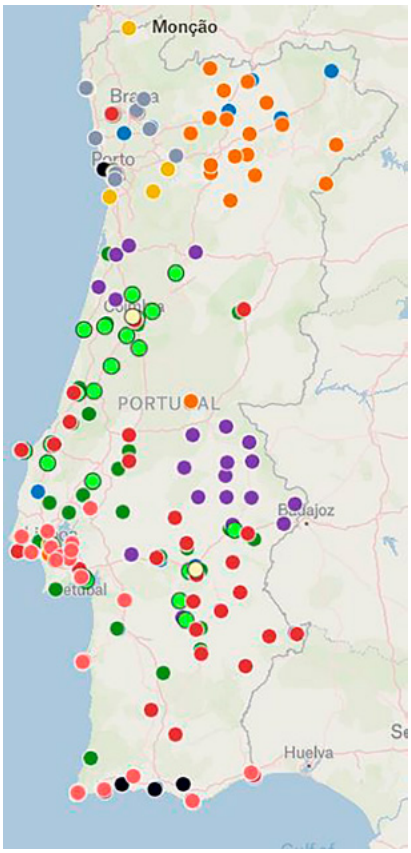
Palcos locais e palcos nacionais

De acordo com o que argumentei em *O teatro independente e a descentralização no plural*, "descentralizações há muitas" (Cruz, 2025). Se o modelo de descentralização francês é dominado, por um lado, pela sombra da descentralização alemã e, por outro, pelos desafios políticos estruturais e conjunturais da própria política francesa, a descentralização teatral em Portugal - profundamente influenciada pelas políticas francesas do pós-guerra -, rapidamente se instala como desafio programático da revolução, desafio partilhado por praticamente todas as companhias de teatro. No entanto, nem as companhias partilham de uma ideia comum do que deveria ser uma política de descentralização nem os sucessivos governos estruturam uma política consistente para o efeito. Esta ambiguidade institucional dá ao teatro independente português a sua característica distintiva a nível europeu (Cruz, 2024), que assume a função de definir os novos rumos do teatro na construção da democracia sem orientação institucional evidente. Nesta perspectiva, os circuitos de itinerância das companhias ganham particular relevância porque mostram a forma como o próprio território é trabalhado.

Partindo dos dados do relatório em análise sobre os concelhos visitados por cada companhia (pp. 88 a 96 do relatório), transferi a informação para um mapa digital onde é possível identificar visualmente os circuitos de cada companhia no território.[9] Não foram incluídas as companhias sem atividade fora da sua sede de residência, sendo que nenhuma das companhias fora de Lisboa e Porto resume a sua atividade à sua sede (o que poderá ser considerada uma característica distintiva na ação das companhias da descentralização).



Mapa 1
Companhias de todas as modalidades de apoio com atividade fora da sua sede de residência na temporada 1983/85.



Mapa 2
Companhias com apoio regular/ adulto com atividade fora da sede de residência na temporada 1983/85.



Mapa 3
Companhias com apoio regular/ infantil com atividade fora da sede de residência na temporada 1983/85

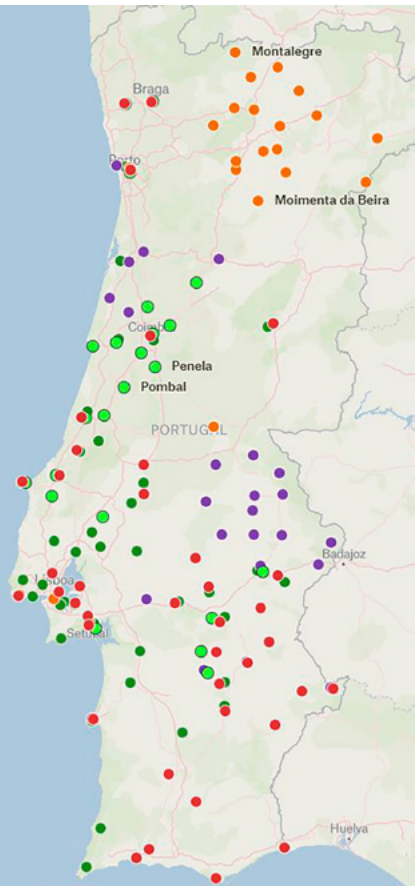
9 O mapa digital está disponível para consulta interactiva através da ligação https://felt.com/map/ARTHE-Descentralizacao-Tiago-Ivo-Cruz-pTmWxGZmT8K9AYk7b0cgsvD?loc=39.092,-17.547,5.63z&share=1

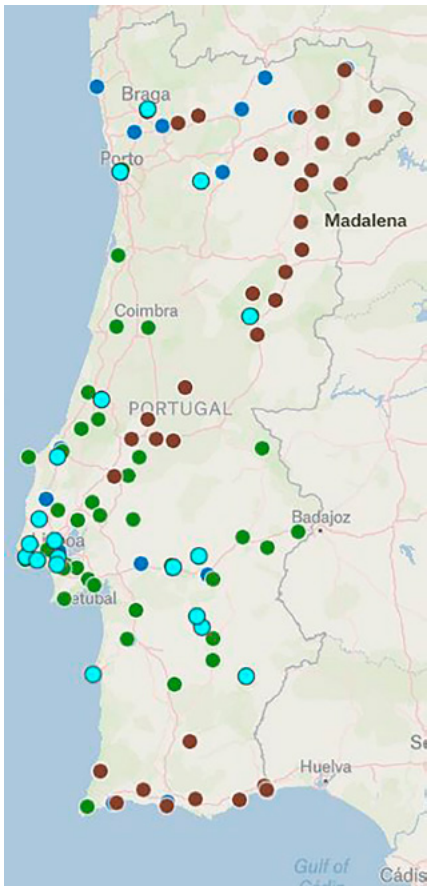
O Fundo de Teatro entende por descentralização toda a actividade realizada fora de Lisboa e Porto. Mas as tipologias de circuitos são mais complexas. Como se pode verificar no Mapa 1, cada companhia encara o território com o seu próprio circuito, por vezes de forma surpreendente.

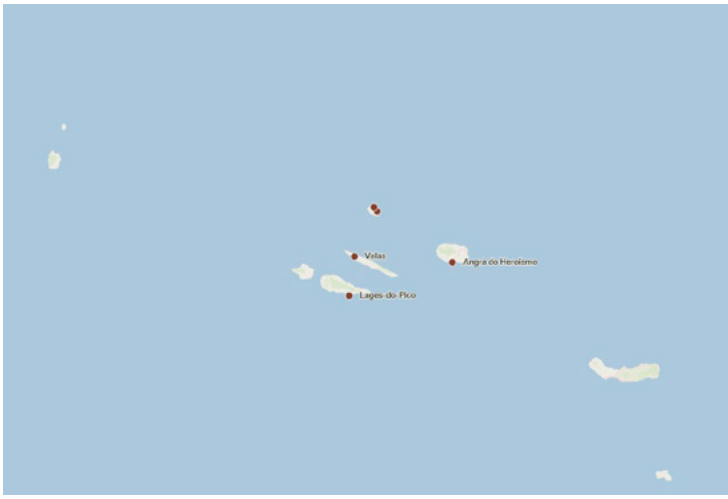
Numa leitura geral, será verdadeiro concluir que há três tendências em sobreposição. Um circuito organizado entre palcos locais e palcos nacionais a par da dicotomia campo/cidade, e modos de trabalho em itinerância ou descentralização que navegam entre os dois. Por um lado, um grupo de companhias que trabalha o território distrital ou região onde se inserem de forma intensa, a par da ida ocasional aos palcos das grandes cidades como Lisboa e Porto (e restantes capitais de distrito). Por outro lado, um grupo de companhias que navega pelas principais capitais distritais – um circuito de caráter mais 'nacional' na medida em que é tendencialmente mais urbano – a par de trabalho intenso de itinerância (portanto, fora da sua sede) em regiões específicas do país onde vão além das cidades. Finalmente, companhias que limitam a sua ação essencialmente à sua região de residência.

Serão mais característicos do primeiro grupo (mapa 4) o Teatro Semeador (com sede em Portalegre, desenvolve atividade em 86 localidades de 25 concelhos), Bonifrates (Coimbra, desenvolve atividade 30 localidades de 23 concelhos), o Teatro Ensaio Transmontano (Vila Real, 62 localidades em 23 concelhos), Grupo de Teatro de Campolide (Almada, atividade em 89 localidades de 45 concelhos), e Centro Cultural de Évora (56 localidades em 38 concelhos); e farão parte do segundo grupo (mapa 5) a Barraca (sede em Lisboa, atividade em 22 localidades de 13 concelhos) e o Teatro em Movimento (sede em Lisboa), talvez o exemplo de companhia que mais radicalmente se dedica à itinerância fora dos grandes centros urbanos, desenvolvendo trabalho em 96 localidades de 19 concelhos dos distritos de Braga, Bragança e Guarda, a par de de 9 concelhos na região do Algarve e ainda 5 concelhos em quatro ilhas da Região Autónoma dos Açores, (mapa 6) a única companhia a fazê-lo.[10]

10 De referir também que, nesta temporada, a única presença em itinerância na Região Autónoma da Madeira é do Grupo Teatro Hoje, no Funchal.

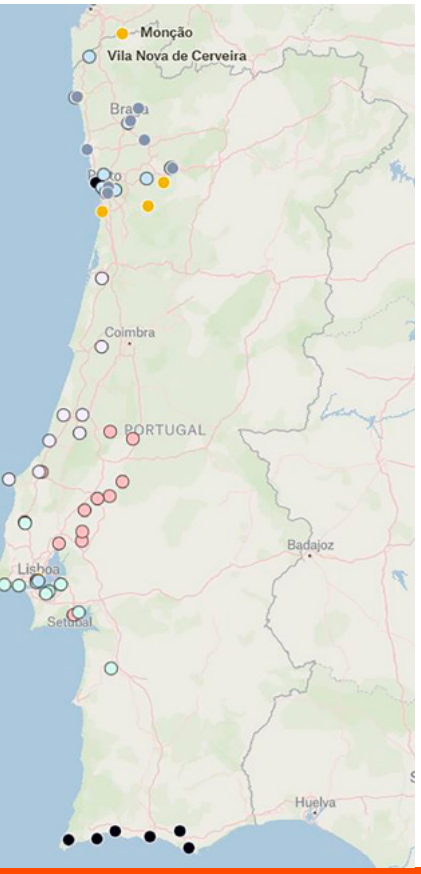






Mapa 4, 5 e 6
Dois tipos de circuito entre a descentralização e a itinerância, a região de residência e as capitais de distrito, palcos locais e palcos nacionais.

Mapa 7 (em baixo à esq.)
Companhias dedicadas a trabalho regional.



Acrescento ainda outra tipologia de circuito (mapa 7), definida por grupos que limitam a sua ação à região onde se inserem: a Companhia de Teatro de Santarém (30 localidades em 13 concelhos), a Seiva Trupe (Porto, 5 concelhos), o Teatro Laboratório de Faro (14 localidades em 7 concelhos), Pé de Vento (Porto, 8 concelhos), TEAR (Porto, 9 localidades em 8 concelhos), TELA (Leiria, 34 localidades em 8 concelhos) e o Teatro Joana (Lisboa, 24 localidades em 8 concelhos) serão os mais evidentes.

Finalmente, há um largo número de companhias e criadores que, com toda a legitimidade, desenvolvem pouco ou nenhum trabalho de circulação nesta temporada (e não estão por isso expressas no mapa): Cornucópia (trabalha exclusivamente na sua sede em Lisboa), Comuna (com sede em Lisboa vai ainda a Alcobaça e Porto nesta temporada), Teatro Experimental de Cascais (desloca-se apenas a Lisboa, Porto e Constância), Teatro Actor (Lisboa), Teatro

Século (Lisboa), Pequeno Teatro (Lisboa, Marinha Grande, Amadora), Teatro do Mundo (Lisboa), Graça Lobo (Lisboa), Geraldo Touchê (Lisboa), Miguel Yeco (Lisboa), Teatro Estúdio de Lisboa, Teatro Experimental do Porto (Porto e Setúbal), Teatro Ibérico (Lisboa), Glicínia Quartin (Lisboa), 1º Acto (Lisboa e Oeiras), Papa-Léguas (Lisboa e Porto), e Lanterna Mágica (Lisboa).

É de notar que, à exceção do TEP, todas as companhias que não circulam residem no concelho de Lisboa. E, em contraste com companhias residentes noutras capitais de distrito, o trabalho em concelhos limítrofes do distrito de Lisboa é ostensivamente reduzido. De tal forma que, no concelho da Amadora, apenas se regista a presença do Teatro de Campolide (residente em Almada) e do Teatro Infantil de Lisboa. Em Sintra, teremos o Bando (naquele momento residente em Lisboa), a Casa da Comédia e, novamente, o Teatro de Campolide e o Teatro Infantil de Lisboa. No concelho de Loures, a Casa da Comédia, o Bando, a Máscara, o Teatro Infantil de Lisboa e o Centro Cultural de Évora. O que significa que as companhias residentes em Lisboa que fazem itinerância procuram tendencialmente outras regiões do país além do distrito onde residem.

De 1985 até à extinção do Fundo de Teatro

Criado em 1950, o Fundo de Teatro foi extinto em 1986 por força do Decreto-Lei n.º 32/86, de 26 de fevereiro, e as suas competências foram transferidas para a Direção-Geral da Acção Cultural.[11] A decisão foi de João de Deus Pinheiro, Ministro da Educação e Cultura (e de Teresa Gouveia, Secretária de Estado da Cultura) do X Governo Constitucional, o primeiro governo de maioria relativa de Cavaco Silva (1985-87), a que se sucedem dois governos de maioria absoluta onde são extintos o Ministério e a Secretaria de Estado da Cultura, substituídos por um Secretário de Estado da Cultura - Pedro Santana Lopes - na dependência direta do Primeiro-Ministro.

Como referido na introdução a este texto, o espólio de Mário Barradas tem quatro relatórios do Fundo de Teatro: «relatório da temporada 1983/84»; «relatório da temporada 1985/86»; «verbas teatro 1986»; e «verbas teatro 1987». O primeiro relatório, no qual este texto se concentrou, é dedicado à temporada de 1983 a 1985, e inclui uma densidade de informação e análise qualitativa que nenhum dos restantes relatórios exibe.

11 O Decreto-Lei n.º 32/86, de 26 de fevereiro está disponível em Diário da República através da ligação: https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/32-193804.

A introdução ao relatório da temporada de 1985/86 permite entender o efeito das decisões governativas. Se as competências teriam sido transferidas para a Direção-Geral de Acção Cultural, a sua eficácia ficou claramente prejudicada.

> **A estrutura, encontrada para o relatório final da Temporada 1986/87, reflectia um avanço, como se pode avaliar pelo índice das matérias que inicialmente previámos tratar, se comparado com documentos anteriores. No entanto, as carências em recursos humanos, e a perturbação inerente às alterações organizacionais verificadas nos Serviços de Teatro, atrasaram o desenvolvimento dos trabalhos, não permitindo que os propósitos iniciais fossem alcançados. (Fundo de Teatro, 1987: 2)**

Seria o último relatório do Fundo de Teatro com alguma informação quantitativa sobre a ação das companhias no território (ainda assim não equiparável ao documento sobre a temporada de 1983/84) e ao qual se sucederam apenas dois relatórios financeiros sobre as verbas atribuídas em 1986 e 1987.

Para efeitos de comparação e perspectiva sobre a evolução dos apoios face aos anos de 1983/85, estruturei a informação em quadros semelhantes aos já apresentados. Avanço algumas notas de leitura.

Se, como já acima descrevi, os apoios de todas as modalidades para a temporada de 1983/84 totalizaram 116.986 contos, os apoios concedidos para a temporada de 1985/86 subiram para 164.600 contos. Se este crescimento orçamental é significativo, Portugal atravessou naquele período os maiores níveis de inflação alguma vez registados (ver nota 2). Seguindo o método de atualização do valor segundo o Índice do Preço dos Consumidores, se os apoios de 1983/84 correspondem a €3.255.496 a preços de 2024, os apoios de 1985/86 correspondem a €3.403.895. Um crescimento menos expressivo do que os números sugerem.

Mais relevante é o universo de companhias que recebem apoios e as verbas concedidas. Se, em 1983/84, são apoiadas 43 estruturas, em 1985/86 esse número desce para 40. Não só não há verbas para a modalidade de novas companhias como o número de estruturas na modalidade de «apoio regular - adultos» desce de 20 para 14. Nos «apoios regulares - infantil», descem de 4 para 2 estruturas apoiadas. Em compensação, os «apoios de montagem - adultos» (de verbas mais reduzidas em comparação com apoios regulares) crescem de 9 para 23 estruturas apoiadas, mas «apoios de montagem - infantil» descem de 4 para 1.

Na distribuição territorial, Lisboa viu 18 companhias apoiadas que realizaram 1529

espectáculos para 127.044 espectadores; o Porto teve 5 companhias que garantiram 788 apresentações para 71.840 espectadores; e o resto do território viu 1308 espectáculos de 11 companhias para 171.860. Em contraste com o quadro 8 acima exposto relativo ao número de espectadores da temporada de 1983/84, a quebra de produção teatral e número de espectadores é evidente, com o público a cair de 607.726 para 370.744 pessoas entre as temporadas de 1983/84 e 1985/86.

Os circuitos das companhias pelo território mantêm, largo senso, o mesmo perfil da temporada anterior, mas há alterações a registar. O Teatro Experimental de Cascais, nesta temporada, desloca-se a 23 concelhos de 12 distritos em todo o país, incluindo regiões autónomas (na temporada de 1983/85 manteve a sua atividade em Cascais e Lisboa). Mas o efeito da redução de verbas em companhias como o Teatro Ensaio Transmontano ou o Teatro em Movimento são evidentes, ambas reduzindo o número de concelhos e distritos por onde circulam.



Imagem I
"Concelhos atingidos pelos grupos - Temporada 1985/86" (1987: 36).

Modalidade e companhia	Produção	Espectáculos	Apoio
apoio regular adulto/infantil			
Cornucópia	4	131	16000
TEC	4	194	16000
CCE	8	160	9000
Comuna	2	198	9000
Seiva Trupe	3	318	9000
Casa da Comédia	4	118	7000
Teatro Campolide	4	304	7000
Novo Grupo	3	204	7000
TAS	3	186	7000
TEAR	4	153	7000
Teatro Ibérico	3	125	7000
CENA	3	139	5000
TELA	3	144	5000
Teatro Laboratório de Faro	3	122	4000
Bando	3	132	3000
Pé de Vento	3	120	3000
Total	**51**	**2496**	**121000**
subsídio de montagem adulto/infantil			
TEP	3	148	5500
TEL	1	51	6000
Grupo Teatro Hoje	2	50	6000
Barraca	1	56	3000
Companhia de Teatro de Lisboa	1	49	2500
Teatro Ensaio Transmontano	1	80	2500
Fernanda Lapa	1		2500
ABC	1	42	2000
Teatro do Século	1	30	1500
Repertório e Pequeno Teatro	1	25	1500
Teatro da Rainha	2	48	2000
Semeador	1	36	1500
Teatro em Movimento	1	54	1000
Comediantes	1	49	1000
1º Acto - Herlander Peyroteo	1	30	1000
Marionetes de Lisboa	1	32	800
Io Apolloni	1		800
Geraldo Touchê	1	17	600
Diogo Dória	1		600
Columbina	1	35	600
José Caldas	1	45	
Total	**25**	**877**	**42300**

Quadro 9
Apoios, produção teatral e espectáculos da temporada 1985/86

O estertor de uma ideia de descentralização

Uma década depois da revolução e do impulso para as políticas de descentralização enquanto desígnio político do Portugal democrático, as companhias de teatro independente estão totalmente integradas no sistema público de apoios e são estruturais à democracia. Forçosamente, as instituições do Estado também mudaram. A ideia de descentralização define a ação e pensamento institucional do Fundo de Teatro, como se torna evidente na leitura do relatório para a temporada de 1983/84. No entanto, a ambiguidade do poder político face às políticas públicas de cultura no pós-revolução ainda não foi resolvida. Persiste uma indefinição que se revela até ao nível regulamentar sobre a natureza dos apoios a conceder e da valorização que se deveria atribuir à itinerância das companhias.

Como já antes defendi (Cruz, 2024), a reorientação do Fundo de Teatro após o 25 de Abril - de uma missão económica de apoio às empresas do teatro para uma missão de serviço público de apoio às companhias de teatro independente - criou definitivamente um novo mapa de ação teatral, o que implica uma ideia de país em construção. A própria ideia de descentralização está sob tensão. Se é evidente que, no relatório de 1983/84, a descentralização já é definida sobretudo enquanto questão territorial, o texto denuncia uma preocupação permanente da equipa responsável pela sua redação com a missão não dita e os objetivos não definidos pelo poder político para as políticas de descentralização. Persistem, ao longo do texto, exigências e alertas para a necessidade de fazer mais. Não é por isso de todo irrelevante que todos os relatórios seguintes até à dissolução do Fundo de Teatro, decretada em 1986, sejam progressivamente reduzidos a meros relatórios financeiros sobre a distribuição de apoios sem qualquer análise qualitativa sobre a política desenvolvida.

Contudo, uma década volvida, as desigualdades territoriais são ainda bastante evidentes. A concentração de companhias, de produção teatral, apresentações e públicos em Lisboa - o Porto não alcança metade de qualquer métrica da capital e o resto do país não chega a ter metade das companhias sediadas em Lisboa - é uma evidência que esconde um problema de centralismo dentro do próprio distrito de Lisboa: os concelhos limítrofes de Lisboa têm comparativamente menos presença das companhias de Lisboa face a outras capitais de distrito e às companhias que nelas residem. As companhias do concelho de Lisboa circulam tendencialmente mais pelo resto do país do que pelo seu próprio distrito. Há uma presunção de uma missão nacional da sua ação para a descentralização. Por seu lado, as companhias que residem fora de

Lisboa apresentam a tendência contrária: a circulação no seu distrito ou região de residência é mais evidente. Há uma presunção de missão local e regional para a descentralização.

Como tentei demonstrar neste texto, a ação das companhias – e a leitura institucional e política do Fundo de Teatro que é feita do seu trabalho no território – é ordenada entre palcos locais e palcos nacionais, circuitos locais, regionais e nacionais, com o binómio cidade/campo sempre presente.

Se o relatório da temporada de 1985/86 não fornece qualquer explicação ou justificação para a quebra de públicos que se verificou naquela temporada, será potencialmente a redução das localidades abrangidas pelo território que dão as pistas para uma resposta, mas este documento não inclui dados suficientes para responder de forma inequívoca. No entanto, o recuo do impulso da descentralização é evidente e aponta para um encerramento de um ciclo liderado pelas companhias de teatro independente na construção da democracia cultural plasmada na constituição de 1976 onde a ideia de descentralização é símile de igualdade.•

BIBLIOGRAFIA

Balme, Christopher. 2017. 'Theatrical Institutions in Motion: Developing Theatre in the Postcolonial Era', *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 31, n.º 2: 125–40. DOI: https://doi.org/10.1353/dtc.2017.0006.

Brilhante, Maria João. 2009. 'Laços e desenlaces entre criação e reflexão crítica no teatro português contemporâneo (Ties and unlacing between creation and criticism in contemporary portuguese theatre)', *Sala Preta: Revista de Artes Cênicas*, 9: 121–32. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57396/60378.

Borges, Vera. 2002. 'Artistas em rede ou artistas sem rede? Reflexões sobre o teatro em Portugal', *Sociologia, Problemas e Práticas* 40: 87–106. Disponível em: https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/52.

Cruz, Tiago. 2024. 'A Revolução, o Fundo de Teatro e o Teatro Independente: quando o gesto ultrapassa o discurso', *Sinais de Cena*, III, n.º 3: 92–123. DOI: https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2024.3.3.5.

Cruz, Tiago. 2025. 'O teatro independente e a descentralização no plural', em *ARTHE Booklet 7*, org. Maria João Brilhante (Lisboa: Centro de Estudos de Teatro), pp. 13-34.

Rebello, Luiz Francisco. 1967. *História do Teatro Português* (Lisboa: Publicações Europa-América).

Trindade, Luís. 2024. 'Cultura, crise do liberalismo e nacionalismo (1890-1930)', em *História Cultural Contemporânea, Portugal 1808-2000* (Lisboa: Objectiva), pp. 113-64.

Vespeira, Sónia. 2009. *Camponeses, Cultura e Revolução – Campanhas de Dinamização Cultura e Acção Cívica do MFA (1974-1975)*. (Lisboa: Edições Colibri).

Wallenstein, Carlos. 1974. 'Teatro e animação cultural', *Colóquio Artes*, 20: 78-79.

DOCUMENTOS DE ARQUIVO

Fundo de Teatro. 1985. *Apoio ao Teatro Profissional, temporada 1983/84* [documento de 116 páginas em formato A4], Arquivo Mário Barradas da Biblioteca FLUL, dossier 22, ficheiro "Políticas Culturais".

Fundo de Teatro. 1987. *Apoio ao Teatro Profissional, Relatório da temporada 1985/86* [documento de 116 páginas em formato A4], Arquivo Mário Barradas da Biblioteca FLUL, dossier 22, ficheiro "Políticas Culturais".

Direcção-Geral da Acção Cultural. 1987. *Verbas Teatro 1986*. [documento de 16 páginas em formato A4], Arquivo Mário Barradas da Biblioteca FLUL, dossier 22, ficheiro "Políticas Culturais".

Direcção-Geral da Acção Cultural. 1988. *Verbas Teatro 1987*. [documento de 18 páginas em formato A4], Arquivo Mário Barradas da Biblioteca FLUL, dossier 22, ficheiro "Políticas Culturais".

← VOLTAR AO ÍNDICE