

O ESPELHO DA CATEDRAL:
REFLEXOS DO POLÍTICO EM “A GRANDE REVISTA À PORTUGUESA”

*“The Mirror of the Cathedral:
Reflections of the Politician in “A Grande Revista à Portuguesa”*

Sílvia Alexandra Raposo*
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa
Centro em Rede de Investigação em Antropologia

RESUMO: O presente artigo visa analisar a instrumentalização do Teatro de Revista português com vista à resistência e agência social. Analisa-se a relação entre o artístico e o político à luz dos conceitos de agência social e resistência política. Neste sentido refletir-se-á sobre a poética dramaturgical como instrumento de resistência, através da análise discursiva, e colocar-se-ão as rábulas socio-políticas no centro da discussão dos conceitos de heterotopia de resistência e poesia do espaço. Ir-se-á, inclusive, pôr em evidência o que leva a que os grupos subalternos assumam estas agências culturais. Este artigo serve-se de uma metodologia qualitativa para compreender todas estas questões, cruzando teoria e empiria.

PALAVRAS-CHAVE: Agência; Política; Resistência; Teatro de Revista.

ABSTRACT: The present work is an analysis of portuguese Teatro de Revista instrumentalization, in the sense of resistance and social agency. The relationship between the artistic and the political is evidenced in the use of social agency and resistance concepts. In this sense, it will be reflected on a dramatic poetics as a form of resistance, through discursive analysis, and will be placed as social-political rábulas within the concepts of heterotopia of resistance and poetry of the space. That leads to subaltern groups taking over these cultural agencies. So, this research serves as a qualitative methodology for all these questions, crossing theory and empiricism.

KEYWORDS: Agency; Politics; Resistance; Teatro de Revista.

1. INTRODUÇÃO

A concepção de formas quotidianas de resistência, cunhada por James Scott nos anos setenta do século passado, a noção de agência, evidenciada por Sztompka (Sztompka, 1998) e o conceito de “heterotopia de resistência”, de Michel Foucault (1986), permitem-nos compreender como é que os indivíduos, ao desenvolverem diversas formas de resposta ao “estrangulamento” social e económico imposto pelo aparelho político ao longo dos anos, acabam por destacar o papel do exercício teatral no sentido da resistência e agência social.

O ponto de partida deste artigo pauta-se pela agencialidade e reflexividade inerentes às práticas teatrais em contexto nacional, que acabam por exercer uma “grande influência no agenciamento do imaginário coletivo”, sendo que “o espetáculo, além de acarretar o desencantamento do poder, torna as discussões públicas mais palatáveis, e portanto acessíveis a um público bem mais amplo” (2006, Fonseca). Estas, por levarem a política ao nível do consumível, acabam por incluir no quotidiano dos indivíduos. Cabe, deste modo, ao Teatro, através dos seus agentes individuais, servir-se do exercício teatral para gerar espírito crítico e desalicerçar a agência das colectividades, de modo a que se produza alterações a nível da própria estrutura social. Desta

forma, “a complexa interacção entre eles forma o cenário político das sociedades contemporâneas (...). Indivíduos e colectividade formam juntos, portanto, o curso sinuoso da história humana” (Sztompka, 1998: 330).

O presente artigo propõe demonstrar que a responsabilidade de mudança converge nas capacidades, por um lado, do discurso dramaturgicamente desenvolver o espírito crítico e o questionamento face ao sistema político actual e, por outro, do Teatro de Revista permitir *heterotopias de resistência* que entrecruzam o político e o artístico com vista a suscitar nas plateias um desejo de agência. Pretende-se dissecar esta operacionalidade social e política das práticas teatrais através do exemplo da revista “Grande Revista à Portuguesa”, que esteve em cena de Junho a Abril de 2013, no Teatro Politeama, em Lisboa; Leva-se também a cabo, a título complementar, uma análise dos discursos da produção, isto é, o discurso de alguns profissionais de teatro, críticas dirigidas à peça e publicidade referente à mesma peça. Exige-se, deste modo, desenvolver uma compreensão da prática teatral enquanto instrumento de resistência, dissidência e agência social na actualidade.

A escolha da peça “Grande Revista à Portuguesa” como exemplo ilustrativo do carácter instrumental que as representações teatrais podem manifestar, justifica-se pelo facto de esta me

parecer algo mais do que a estética tradicionalmente revelada, uma vez que foi levada à cena num contexto de recessão económica e, como se sabe, “o teatro político recebe essa designação devido tanto ao texto teatral como a quando, onde e como ele é representado” (Paranhos, 2012: 32). Através dessa peça pretendo descortinar se uma peça teatral pode ou não espelhar um conjunto de interesses e objectivos ocultos e determinar até que ponto o teatro se pode transformar em instrumento e transportar um ideário de resistência. Anseia-se também pôr a nu quem controla e impõe esta instrumentalização e com que fim, analisando a função da produção enquanto agente activo.

Como desafio metodológico, devido à escassez de abordagens à temática da Revista, fui obrigada a livrar-me dos «cães de guarda metodológicos» (Bourdieu, 1989) e, dispensando aqui um pouco da minha *sinceridade metódica* (Malinowski, 1997), já dizia Beaud que “o campo dita as suas leis” (Beaud, 2007: 42), pelo que na fase da pesquisa de terreno quase que me pude rever no Malinowski durante a sua primeira experiência de campo, ou seja, completamente deslocada e sem obtenção de respostas viáveis ou minimamente interessantes, mas, claro, sem o tédio e a praia tropical na costa sul da Nova Guiné (Malinowski, 1997). Foi certo que, em vez de uma praia tropical, me deparei com as pedras soltas da

calçada lisboeta em frente ao Teatro Politeama. Os meus informantes eram profissionais ligados à actividade da indústria teatral e escolhi como opção metodológica a entrevista semi-estruturada (Spradley, 1979).

Posto isto, este exercício de investigação situa-se num quadro de pesquisa que parte da relação entre arte e política. E “como na vida, só encontramos aquilo que procuramos. Não teremos respostas se não soubermos quais são as questões” (Evans-Pritchard, 1991 [1937]: 240). Proponho-me com este trabalho dar resposta às seguintes questões: será o teatro um lugar onde se manifesta o espírito crítico? Onde os seus intervenientes procuram estabelecer uma relação de comunicação com o público que extravase os cânones tradicionais, nomeadamente um diálogo que não se contente com um carácter lúdico, mas também reflexivo e, nomeadamente, de interesse político? Poderá uma peça de teatro contribuir para a mudança social? Poderá ser a Revista um instrumento político de resistência embaciado pelas cortinas do teatro? O que leva a que as instituições teatrais assumam estas agências culturais? Porque é que se manifestam através de um “registro oculto” que, no entanto, depois elevam a uma esfera pública? O teatro deverá ser militante?

2. UMA INVESTIGAÇÃO DE PRATELEIRA...

O corpo é uma construção cultural e, equivocadamente, um produtor de cultura, de signos, como referia Csordas, “o corpo não é um objeto a ser estudado em relação à cultura, mas é o sujeito da cultura” (Csordas, 2008: 102). Nada evidencia mais esta relação que a corporeidade constrói com a cultura do que o contexto artístico. Nas artes o corpo é imagem e discurso, alegoria, enuncia pensamentos, é um produtor de comunicação e significados. Assim o corpo nas artes tem vindo a ser docilizado pela ideologia:

El arte no solo cuestiona las formas predominantes a través de las cuales se recuerda y se determina lo que merece o no ser conmemorado, sino que a la vez se convierte en un importante espacio alternativo para grupos que no han sido incluidos en la historia “oficial.” (Cedeño, 2010: 229)

Diga-se, a respeito da citação acima, que a arte pode ter um conteúdo assumidamente político ou crítico e que esse é geralmente reconhecido de forma imediata (Oliveira, 2011). O debate em torno da relação entre arte e política tem sido encorajado por vários autores de diferentes áreas (Sociologia, História, Ciência Política, etc.), o que nos fornece um amplo conjunto de perspectivas acerca do assunto.

A interacção entre o político e o artístico

é, portanto, nas palavras de Oliveira, uma interacção necessária, pois o artístico permite um questionamento relativamente à condição humana e expectativas sociais face ao sistema político (Oliveira, 2011). A arte poderia, assim, contribuir para o debate público, para a criação de “novas formas de governação”, sendo que “a arte interessa à política e interage com ela, porque aquela goza de uma autonomia que lhe permite a emergência de formas de expressão, linguagens e de representações diferentes, mas igualmente válidas, para além daquelas que são legitimamente manifestadas pela política” (Oliveira, 2011: 13, 105). Como nos elucidava Cedeño, as peças de teatro funcionam como uma forma de subversão que rompe com o quotidiano, obrigando-o a distanciar-se de si próprio e ocupando os espaços consagrados pelo discurso público. (Cedeño, 2010). Surgem, deste modo, exercícios experimentais, novos tipos de teatralidade, “uma outra estética e – por que não dizer? – (...) uma outra forma de intervenção no campo social” (Paranhos, 2012: 32). O que leva a que os grupos subalternos assumam estas agências culturais? Porque é que estes grupos se manifestam através de um “registo oculto”, espelhado na cultura popular e não de numa esfera pública? Será esta uma forma de acção? Mas eles estarão a agir? ou a reagir?

Nas relações de classe ambos os lados estão sempre à procura de ganhar vantagens um sobre

o outro, sendo que, segundo James Scott na sua obra *Weapons of the Weak: Everyday forms of peasant resistance* (1990), para os subordinados a estratégia de resistência mais eficaz é a resistência informal, pois as greves, organizações formais ou outras formas de contestação mais públicas acabam sempre por ser reprimidas pelas forças coercivas da dominação (Scott, 1985). Todas as estratégias e tentativas de resistência resultam de uma anterior agência, até porque a “agência não é simplesmente um sinónimo de resistência a relações de dominação, mas também uma capacidade para a acção facultada por relações de subordinação específicas” (Mahmood, 2005). Isto significa que, apesar da capacidade dos grupos subalternos controlarem e reprimirem emoções face à *action* do poder dominante, estes criam uma necessidade de reagir e de restabelecer a sua dignidade através daquilo a que James Scott chamou de “as armas dos fracos” – a *réaction* (Scott, 1985), sendo que umas das armas dos fracos levantada por Scott é precisamente o “registro oculto” (Scott, 1990).

Este “registro oculto”, ou seja, palavras, gestos e acções subversivas levadas a cabo pelos subalternos contra o poder dominante sem que este os possa coagir, pode ser encontrado na cultura popular, como é o caso dos contos populares, rumores, canções ou dramaturgia e torna-se mais difícil de apurar e reprimir. O “registro oculto” traduz-se em negações ou inversões da ordem

social vigente que se refletem na cultura popular e de uma forma disfarçada (Scott, 1990). Este tipo de registro raramente emerge em público, sendo que a sua visibilidade pública só é possível quando os agentes estão disfarçados por fantasias, por exemplo, no caso dos carnavais, ou no teatro (Scott, 1990).

Assim sendo, desde muito cedo os grupos subalternos descobriram a potencialidade do *registro oculto*, nomeadamente do teatro, como forma de expressar o seu descontentamento e de reagir. Tal exemplifica-nos Claudia Figueredo para o caso da sociedade *Teatro Livre*, sediada em Lisboa entre 1902-1908. Esta, formada por um grupo de intelectuais libertários, socialistas e republicanos, foi uma tentativa de transformar a ordem social através do teatro, existia, assim, uma cultura operária associada às actividades culturais que se organizava por oposição aos circuitos oficiais. E encontra-se aqui a tal dicotomia entre o *registro público* e o *registro oculto* (Scott, 1990), o “teatro livre” procurava produzir uma “contra-cultura”, oposta à cultura dominante, sendo que os seus intervenientes assumiam-se como agentes numa luta contra a hegemonia do Capital e do Estado, procuravam revolucionar a ordem social através da denúncia das suas disfunções (Figueredo, 2011).

Paralelamente, para além das instituições

teatrais formais, sempre houve uma maior facilidade em levar à cena no teatro amador ou em teatros de pequena dimensão peças de cariz político (Samara, 2010), por um lado, porque o controlo do estado não era tão cerrado, por outro, porque a construção arquitectónica dos teatros favorecia a segmentação social, como me referiu o Director do S. Luiz Teatro Municipal: “a burguesia entrava pela porta principal e o povo entrava por uma porta lateral directamente para a geral para não haver contacto social” (Entrevista a Luís Ferreira, 2013).

Ainda hoje o teatro amador tem uma maior liberdade no que diz respeito à crítica social ou em “ultrapassar os limites”. Saliente-se, no que a isto diz respeito, que no caso dos Teatros Municipais o contributo financeiro por parte da câmara municipal ou, no caso dos Teatros Nacionais, da Secretaria do estado e da cultura poder levar a uma certa tutela dos Teatros por parte do Estado e isso influenciar directamente ou não os repertórios, ainda que tal possa não ser imposto. Refira-se aqui o caso levantado pelo director do S. Luiz Teatro Municipal: “o bilhete teria que custar entre 70 a 80 euros para pagar o custo daquela produção, ora... os cidadãos não têm esse dinheiro, então paga dezassete e alguém tem de pagar o resto, neste caso é a Câmara Municipal de Lisboa” (Entrevista a Luís Ferreira, 2013). Também Filipe La Féria se já havia pronunciado quando a isto, referindo

que “a minha relação com o teatro estatal foi uma coisa que sempre me irritou visceralmente (...). Vi que com outro tipo de linguagem poderia viver independentemente desse esquema que me era tão agressivo” (Bartolomeu Costa, 2013). Este controlo do Estado sobre o teatro é bastante evidente e face a esta relação entre o teatro e a política, foram inúmeros os autores que empreenderam uma análise da cultura expressiva para a compreensão das dinâmicas políticas, sociais e culturais, entre os quais destaco os trabalhos de Diana Correal e Janneth Cedeño.

Num texto que ilustra especialmente o caso Colombiano, Diana Correal analisa a relação entre cultura, agência, política e transformação da realidade através da representação de peças por jovens mulheres feministas. A autora afirma que uma das formas usadas para resistir à dominação e contribuir para a mudança social é a opção de se expor publicamente o “registro oculto”, sendo que uma das tácticas para o fazer é através do teatro prático, opção que já havia sido exposta por James Scott. A apropriação de textos da tragédia grega, personagens de um outro tempo, permite recriar as experiências de algumas mulheres colombianas, no contexto de um país que vive um conflito armado. Estas agências culturais são políticas porque permitem a desconstrução da cultura dominante a partir do questionamento do imaginário social. O teatro é, portanto, uma forma

alternativa de participação política que permite subverter o motivo da hegemonia e superar a subordinação e os processos de dominação, pois “la potencialidad de la agencia como concepto y experiencia está en la posibilidad de pensar nuevas alternativas de acción de lo subalterno para jugar dentro de las relaciones de poder existentes” (Correal, 2006: 193). Acrescenta que desestruturar as relações de dominação implica também criar novos imaginários (Correal, 2006).

Contudo, esta relação entre as esferas artística e política tomou proporções maiores nas palavras de Janneth Cedeño que, através de exemplos recolhidos de movimentos ou manifestações artísticas, elucida-nos, para o caso da América Latina, que as expressões artísticas, não provenientes apenas de profissionais, se tornaram um veículo de expressão do descontentamento social que “funciona ao redor dos mecanismos (...) de construção e transformação de identidades” (Cedeño, 2010: 241). Exemplifica-nos o caso do Perú, onde a arte foi arremessada contra o governo de Fujimori, através de cabeçudos (semelhantes aos usados no Carnaval) que caricaturavam membros do governo; no sul do México expressões artísticas eram também utilizadas como uma forma de manifestação contra o assassinato de mulheres, ou na Argentina através do movimento *Madres de la Plaza de Mayo* (Cedeño, 2010).

Posto isto, as práticas artísticas assumem-se como um canal de expressão, uma das variadas formas de discurso oculto que recorre a narrativas identitárias e à memória social ou colectiva e é usado por aqueles que não têm acesso a outros espaços de maior impacto na opinião pública ou que não podem usar um discurso público por medo de repressões. Assim, as práticas artísticas sempre tiveram uma importante função na resistência ao poder institucionalizado, tanto na América do Norte e América Latina, como na Europa Ocidental e de Leste, e, talvez por isso, o teatro político, muitas vezes mascarado de comédia, se tenha sempre emancipado em momentos de conflito com o poder político. É possível perceber que existe uma estreita relação entre a instrumentalização das artes e situações de tensão social, política e económica.

3. É A RESISTÊNCIA PORTUGUESA, COM CERTEZA!

Desde sempre que esta relação entre o exercício teatral e o político sempre foi mais evidente na Comédia. A própria Comédia Antiga ou clássica, como preferirem chamar, nascida em Atenas entre 486 e 404 a.C., definia-se por privilegiar temas políticos e desde muito cedo fez uso da sua capacidade de censura e sátira para “flagelar os poderosos” (Oliveira, 1993: 75). Já, em Portugal, segundo reza a história, só com o apogeu

expansionista é que se confrontam pela primeira vez os exercícios político e teatral e este confronto deu-se precisamente através da comédia. Nesta altura, como refere Teófilo Braga, a idade média, farta de chorar sobre o leite derramado e os sofrimentos de cristo, desenvolve um novo género teatral cómico, pois “o povo conhecera que do riso nascia a sua salvação” (Braga, 1870: 17). Assim, os jograis e os escreventes judiciais, que formavam a classe da *bazoché*, inventaram um novo género de representação que eram as *moralidades bazochianas*. Estas pautavam-se por ser “uma espécie de paródia do estado social”, “em que se misturavam o divino com o profano, satirizando tudo, tornando as hierarquias sociais iguais perante a gargalhada” (Braga, 1870: 17-21), sendo que a pretensão era desenvolver alguma forma de resistência e dissidência à hegemonia das representações sagradas e à conjuntura política e social da época.

Estes tipos de moralidades associavam-se muito àquilo que se pode considerar ser uma linguagem de Revista. E já Gil Vicente se encontrava sempre em sintonia, para além do projeto político de D. Manuel, com o programa artístico da época, tanto que surgem em várias das suas obras *moralidades bazochianas* (Braga, 1870: 17-21), como me referia o actor Ricardo Castro, “Gil Vicente o que é que usava? Usava personagens que acabavam por representar a sociedade e a angústia e criticar o

que é que se estava a passar na altura” (Entrevista a Ricardo Castro, 2013). Saliente-se aqui que Luiz Francisco Rebello considera o *Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente, a “primeira revista, (...), com o desfile de várias personagens que emitem a crítica dos sucessos e revezes da época”, numa estrutura semelhante às revistas dos séculos XIX e XX (Rodrigues, 2007: 31).

Posto isto, saliente-se que o Teatro de Revista nasceu nos teatros de feira, nos arredores de Paris, no século XVIII. Nas feiras de Saint-Laurent e de Saint-Germain, começou-se a levar à cena espetáculos que passavam “em revista os principais acontecimentos teatrais do ano”, parodiando grandes autores dramáticos (Marques, 2001). Devido ao sucesso que o género obteve entre o público, a Revista passou a abordar não apenas factos teatrais, mas também os principais acontecimentos do ano. O género acabou, assim, por se estender rapidamente a outros países da Europa, mas enquanto, em França, o music-hall acabou por roubar o lugar de destaque da revista, em Portugal o género resistiu. Em Portugal, a primeira definição do que é o género Revista surgiu, em 1860, nas palavras de Andrade Ferreira que a classificava como “um resumo dos acontecimentos que deram uma fisionomia especial ao decurso do ano, personificados ou simbolizados em figuras que a sátira encara pelo seu lado cómico” (Rodrigues, 2007: 27). A primeira revista representada

em Lisboa, de seu nome *Lisboa no Ano de 1850*, subiu à cena no teatro do Ginásio, em 1851, sendo que Luiz Francisco Rebello considera que nessa noite de 11 de Janeiro de 1851 “nasceu a revista portuguesa” (Rebello, 1985).

Cinco anos depois, em 1856, dá-se uma tentativa falhada de proibir a revista *Fossilismo e Progresso* (Rodrigues, 2007: 7). Assim sendo, desde o início do século XX que as salas de espectáculo foram invadidas por inúmeras revistas (Rodrigues, 2007:25). Na Rua da Palma erguia-se, desde 1866, o teatro do Príncipe Real, onde se apresentavam “dramas populares e baixa comédia, operetas e teatro de revista” (Rodrigues, 2007:46). Até mesmo no teatro da República, que em 1918 passa a ser designado teatro São Luiz (o seu actual nome), apesar de não ser o género mais apresentado, a Revista subia à cena pela altura do Carnaval (Ibidem). Destaque-se ainda a inauguração do Parque Mayer, em 1922. Durante uma feira, ergue-se nos jardins do Parque Mayer um teatro abarracado baptizado de Maria Vitória (1891-1915) e aí se estreia a revista *Lua Nova*. Imediatamente no ano a seguir constrói-se um pequeno teatro com o mesmo nome que passou a levar à cena revistas durante todo o ano (Rodrigues, 2007: 23).

A Revista sempre teve tendência para alcançar mais sucesso em momentos de crise, mas

como é lógico “é evidente que nalguns momentos não convém muito que esse espírito crítico se alastre tanto e é melhor encontrar formas de cultura de massas que tornem as pessoas todas iguais e que sejam motivos de conversa”, como “a telenovela e o futebol” (Entrevista a Luís Ferreira, 2013). Posto isto, em 1960 a acção da censura é bem-sucedida em relação à Revista, pois, como me evidenciou o director do S. Luiz Teatro Municipal, “a ideia desse tal comentário social, desse tal lugar social que o teatro favorece como resposta não era muito bem visto pelo regime político (...) via-se de, alguma maneira, como lugar de resistência e como lugar de exercício da capacidade crítica” (Entrevista a Luís Ferreira, 2013), reforça ainda este argumento a opinião de um actor de Revista ao referir que “em Portugal ou não, toda a arte sempre assustou os políticos, os sistemas” (Entrevista a Ricardo Castro, 2013).

Desde aí a revista vai ser sempre encarada com desconfiança e hostilidade pelo poder político que é “alvo de críticas mordazes, quase sempre certas, e com o poderoso “argumento” de suscitar o riso” (Rodrigues, 2007: 27). Isto levou a que os autores se adaptassem às circunstâncias, fazendo uso de subterfúgios, metáforas, principalmente nos períodos em que a censura se encontrava mais activa, como me referiu o dramaturgo Manuel Coelho, “até, no tempo da censura, os autores o faziam, com excepcional habilidade

para a tornearem [à crítica social e política] ” (Entrevista a Manuel Coelho, 2013).

No final da década de 60 a censura conhece um ligeiro abrandamento e, embora a mudança fosse unicamente aparente, certo é que os autores “não perderam a oportunidade de procurar devolver à Revista a sua vocação crítica originária” e, assim sendo, quatro das seis revistas que estrearam em 1969 não se inibiram de caricaturizar a figura do primeiro-ministro (Rebello, 1985: 144). Certo é que a componente política e social deste género constitui uma das suas características mais importantes: “da Regeneração de 1851 à Revolução de Abril de 1974 e às vicissitudes a que esta tem sido submetida, é possível seguir quase a par e passo, através das rábulas, dos *sketches* e das canções das revistas, a trajectória sociopolítica do país” (Rodrigues, 2007: 32), reiterando assim a opinião do actor Hugo Rendas de que “as artes (...) São o espelho do mundo, mas num lugar dianteiro. Ao mesmo tempo que têm um papel revolucionário, são elas também, o espelho das mudanças permanentes do mundo, da evolução natural” (Entrevista a Hugo Rendas, 2013).

Na idade de ouro da revista existia a personagem do *compère* (compadre) que, a partir do início do século XX, passou a encarnar a personagem do Zé Povinho e, apesar de actualmente o *compère* ter desaparecido, a “Grande Revista à Portuguesa” em Junho de 2013, ao voltar aos

moldes mais tradicionais da Revista, tratou de o resgatar. Refira-se a título de curiosidade que a expressão “rábula” é uma “denominação proveniente de Portugal”, consistindo assim “num papel curto e episódico interpretado por grandes actores cômicos” (Veneziano, 1991: 102), e penso que poderá essa servir de substituta para o termo *quadro*.

As personagens da Revista eram, e ainda são, de origem popular e enquadravam-se nos cenários de Lisboa, como nos refere Rodrigues “eram as vendedeiras, floristas, varinas, carroceiros, marujos, magalas, sopeiras, polícias, telefonistas, ardinias, vendedores de lotaria, condutores da Carris, chulos, prostitutas, maricas (...) e quando apareciam personagens burguesas “raramente se afirmavam como simpáticos” (Rodrigues, 2007: 35). Como refere o autor, “talvez um dos principais segredos da revista reside, nesta perspectiva, em se manter sempre ao nível da “comunicação plebeia”, porque além de “lisonjear a ‘inteligência’ do espectador, a simpleza dos processos estéticos conforta-o” (Rodrigues, 2007: 32). Admita-se que é uma argumentação compreensível, assim como um insulto à inteligência dos espectadores de Revista, pois, não ignorando algum fundo de verdade na afirmação, seria um erro crasso considerar a linguagem de Revista uma forma de chegar às populações iletradas. Esta minha alegação prende-se com o facto de “na luta po-

lítica, ideológica e filosófica, as palavras” serem “também armas” (Pêcheux, 2009: 210), daí que na Revista se recorra muito à gíria ou calão, assim como, à mudança metafórica dos sentidos. Estes pequenos subterfúgios contribuem para que o “registro oculto”, mesmo que emergja em público, se mantenha oculto (Scott, 1990), fazendo-se assim uso da multivocalidade da linguagem. A Revista pode, deste modo, apresentar-se, para além da componente lúdica, enquanto um palco discursivo que reproduz um discurso visivelmente político e que é conduzido, implicitamente, por entidades interessadas. O género espelha, assim, um discurso de resistência onde o político é expresso através de uma linguagem artística que não é apenas vocalizada, mas é também interpretada, representada e divulgada.

4. REVISTANDO A “GRANDE REVISTA À PORTUGUESA”

A *Grande Revista À Portuguesa* é uma performance teatral do género Revista que foi levada à cena entre Junho de 2013 e Abril de 2014, no Teatro Politeama, na rua das Portas de Santo Antão, em Lisboa. O texto da “Grande Revista” foi escrito nesse mesmo ano por Helena Rocha e Filipe La Féria, não podendo, assim, existir a nível de eficácia simbólica nenhuma forma de legitimação quanto a qualquer instrumentalização do mesmo num tempo longo. A peça pauta-se,

como qualquer Revista, por uma comunhão quase utópica entre o político e o artístico, convocando o presente para pensar o presente. Mas, antes de adiantar o que quer que seja, é necessário fazer uma breve referência às opções do Teatro Politeama em termos de repertório.

Os espectáculos com maior número de ocorrência nesse teatro são dentro do género musical. Embora alguns mordazes, com crítica política à mistura, o único espectáculo que, não sendo uma Revista, se assemelhou a tal foi o musical “Passa Por Mim no Rossio”, levado à cena em 1991. Este foi uma homenagem à história da Revista à Portuguesa e, ironicamente, foi com ele que o Teatro Politeama se popularizou (La Féria, 2013). Assim sendo, “A Grande Revista à Portuguesa” é a primeira peça do género Revista que sobe ao palco do Politeama.

A maior ocorrência de espectáculos do tipo musical pode ser explicada, tal como referiu Centeno, pelo facto destes serem mais procurados pelo público (Centeno, 2012), e o Politeama faz teatro “para que o público chegue lá” (Entrevista a Clara, 2013) ou, como me referiu um dos actores da Grande Revista à Portuguesa, “ao fim de contas toda a gente quer ver isto, toda a gente vem ver. O Filipe La Féria faz espectáculos para toda a gente” (Entrevista a Ricardo Castro, 2013). Assim, se pretendo perceber os repertórios preferenciais da

produção “não é através do repertório com maior número de ocorrências, mas sim dos restantes que tal será possível” (Centeno, 2010:296).

É necessário, antes de mais, prestar atenção não só à poética, mas também à política. Isto é, tanto a forma como o conteúdo de uma peça teatral são influenciados pela conjuntura do país naquele momento. Portanto, quanto ao contexto nacional, este encontra-se em plena crise, com desequilíbrios financeiros galopantes, uma dívida pública e interna colossal, um Estado-providência em declínio, uma taxa de desemprego que apresenta um crescimento exponencial, bem como uma elevada taxa de emigração. No fundo, vive-se um momento de, entre outras coisas, tensão social, mas não muita porque o Zé Povinho até é bastante paciente e resignado ou, pelo menos, assim o defende a Revista. Deste modo, é visível que as preocupações do Teatro Politeama, a nível de repertório, se direccionam mais para questões políticas e sociais, pode-se dizer que o responsável pelo Teatro, ao, não tendo essa tradição, colocar em cena uma Revista procurou afirmar um posicionamento político quanto à conjuntura do país.

É “certo e sabido” que a escolha das peças que são apresentadas e sua respectiva forma de transmissão à comunidade pressupõem uma orientação de alguém, e por sua vez, uma rede de intencionalidades. Esta rede de intencionalidades

é visível nos discursos proferidos pela direcção do Politeama, que procura assegurar que as artes desempenham um papel fundamental na criação de um futuro, evidenciar que é necessário existir uma pluralidade de vozes que orientem a sociedade e os indivíduos e demonstrar que o teatro se apresenta como uma dessas vozes. Uma instituição teatral deve ter um papel, como referia Filipe La Féria numa entrevista ao jornal Público, “não havendo protagonistas políticos, cada um de nós deve assumir um papel. Cada português deve responsabilizar-se. Como dizia o Brecht, cada homem pode mudar o mundo” e “a Grande Revista à Portuguesa (...) é uma reflexão sobre o país que, a brincar, diz coisas muito sérias. Critica a actualidade, à esquerda e à direita, indo aos moldes mais tradicionais da revista, com os chefes de quadro, com o compère” (Bartolomeu Costa, 2013).

A “Grande Revista à Portuguesa” apresenta um cariz visivelmente político, esta apresenta-se como uma parábola da actual situação do país. Os quadros que compõem o primeiro acto propõem demonstrar os acontecimentos recentes a nível político, social e económico. Veja-se um excerto do quadro “Maria Portuguesa” (cantado):

Décimo terceiro mês, ó bisca ó tira, ó bisca ó tira!
Subsídio de natal, ó bisca ó vai, ó bisca ó vai!
É que nunca mais o vês, ó bisca ó tira, ó bisca ó tira!
E o estado social ó bisca ó cai, ó bisca ó cai!

Vamos lá cantar que não há pior...
 a malta toda a roubar, é só folclore, é só folclore!
 (...) Os impostos a subir, ó bisca ó paga, ó bisca ó paga!
 E as pensões a acabar, ó bisca ó chora, ó bisca ó chora!
 (...) E o povinho a emigrar, ó vai-te embora, ó vai-te
 embora!

(Quadro “Maria Portuguesa”, acto I)

No quadro acima descrito é possível verificar, a nível discursivo, a presença de um *ethos* solidário, ou seja, o enunciador evidencia um sentimento de solidariedade para com as classes subalternas. Saliente-se que enquanto se consolida o processo da ideologia produzida pelo sujeito discursivo, este confronta-se com outras formações ideológicas presentes na audiência, pelo que é necessário criar empatia. Assim, procura-se uma aproximação às massas através de um discurso que é proferido na 1ª pessoa, exemplo: “ó vai-te embora, ó vai-te embora”, e do recurso a uma linguagem folclórica, espelhando a relevância da “utilização da língua pela classe dominante para reforçar seu poder”. A palavra é, assim, “a arena onde se confrontam os valores sociais contraditórios” e “a comunicação verbal (...) implica conflitos, relações de dominação e de resistência, adaptação ou resistência à hierarquia” (Bakhtin, 1997: 14). Assim sendo, aqui cada a palavra tem uma força discursiva por si só e é pensada com vista a traduzir essas ideologias por detrás do discurso, que neste caso se pautam por uma crítica ao estado decrépito do país no que diz respeito

à conjuntura social e económica, denunciando assim questões como o desemprego, a quebra do contracto social ou a crescente emigração devido à crise.

Veja-se agora o número cómico “Angolanos às compras”. Aqui surgem em cena três angolanos com vários sacos de compras nos braços, quando uma das angolanas afirma: “Prédio grande na Liberdade e na República eu compro! E pai Eduardo quer saber quanto custa a ponte sobre o Tejo, quer saber quanto custa Torre de Belém, quer saber quanto custa ilha da Madeira e com Jardim e tudo!”. Responde o outro angolano: “Ó mana, porque é não compras a Assembleia da República? Tem segurança na porta, 14 câmaras de vigilância, refeitório *gourmet* e montes de gente que está em frente ao computador, joga Candy Crush no Facebook, e dorme”. Interpela a terceira Angolana: “não compre isso, não, mana Isabel! É bonito por fora, mas por dentro está tudo partido!” (Quadro “Angolanos às compras”, acto I).

A rábula acima parece designar uma crítica ao poder económico dos angolanos em Portugal, a como a nova burguesia angolana encontra em Portugal condições para reciclar o seu capital, às repercussões em Portugal de Angola ter aderido ao capitalismo, mas também à inércia da assembleia da república. A função da Revista é precisamente a evidenciada, como me referia também

o actor da Grande Revista à Portuguesa Ricardo Castro, é por “em revista o que se passa no momento na sociedade e aquilo que, no fundo, todos nós sabemos mas ninguém fala. E acabamos por nos rir porque no fundo sabemos que é verdade”, este “obriga (...) a abrir pensamentos e a libertar as pessoas para pensar” (Entrevista a Ricardo Castro, 2013).

Assim, a Revista, ao escarnecer de pessoas e situações, ao satirizar comportamentos e acções, principalmente do poder dominante, ao tornar decifráveis determinados episódios, encaminha para o riso. E tal como a máscara, o riso é algo subversivo, permite esbater as relações sociais, inverter a estrutura social, “supõe que o medo foi dominado” (Godinho, 2011: 55). O riso “não impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição”, daí que o poder dominante, a violência, não empreguem a linguagem do riso (Bakhtin, 1999: 78). O riso é também uma arma, por isso a cultura popular do passado, assim como a do presente, se esforça sempre em “vencer pelo riso, em desmistificar, traduzir na língua do ‘baixo’ material e corporal (na sua acepção ambivalente), os pensamentos, imagens e símbolos cruciais das culturas oficiais” (Bakhtin, 1999: 77-78)

Para além de impelirem ao riso, como é notório, a maioria das rábulas na Revista encontram-se imbuídas de mascaramento, ou seja, os seus

agentes munem-se de uma máscara, sendo que actualmente essa máscara compreende a própria “teatralidade que consiste em construir com o próprio corpo um outro ser diferente do seu” (Lourenço, 2009). Vejamos o exemplo da rábula “O avião” na “Grande Revista à Portuguesa”. O quadro inicia-se num cenário de aeroporto onde quatro actores caricaturados dos cantores Fafá de Belém, Roberto Leal, Marisa, Daniela Mercury e o político Lula, comentam o facto de Portugal cada vez “importar” mais estrangeiros. Quando perguntado sobre, para além de importar, o que é que Portugal exportava, responde Marisa: “Eu! Marisa. E depois vou eu, Marisa. E, finalmente, eu, Marisa”, contra-repondendo a figura de Roberto Leal: “Oh, louvai Deus do Fado!”, o qual é interpellado de novo por Marisa: “com as costas para trás e pescoço para a frente, eu canto com esta voz de aguardente: ó gente da minha terra/ Agora é que eu percebi/Ai! Como a crise está na berra/ como a crise está na berra/ Eu vou-me embora daqui” (Quadro “O Avião”, acto II).

Para além das referências assumidamente críticas às políticas migratórias portuguesas, o quadro evidencia preferencialmente o recurso à caricatura de personalidades “públicas”. Já Amaral referia que “nas sátiras sócio-políticas (...) [a máscara] é dissimulação, provoca, com seu grotesco irreal, uma inversão de valores. Tem função denunciadora e subversiva” (cit. em Pereira, 2010). A

capacidade da máscara denunciar, subverter e ampliar as situações torna-as mais críticas. É devido a esta função da máscara que, como referia James Scott, o discurso político emerge tão facilmente em público no Teatro ou Carnavais. Daí que nas sátiras sócio-políticas este seja tão evidente, essa evidência prende-se com esse carácter subversivo da máscara, pois como já referia Platão, esta tudo permite, esconde, revelando aquilo que esconde (Rolfe, 1977). Deste modo, o acto do mascaramento torna-se “um instrumento de transformação, um meio para alcançar os poderes que ela [a máscara] clama” (cit. em Rolfe, 1977). Como veremos, é por este motivo que, por exemplo, é tão mais fácil responsabilizar o Zé Povinho pelas verdades cuspidas à boca de cena.

Um dos quadros mais carismáticos da “Grande Revista à Portuguesa” é o quadro do Zé Povinho, esse é composto por um indivíduo, que está deitado num banco de jardim, e duas personagens que simbolizam a Nova e Velha Lisboa. O quadro evidencia a memória dos acontecimentos recentes através de uma personagem subalterna, como se compreende abaixo, e confronta no mesmo espaço tempos distintos: o presente e o passado, personificados na Nova e Velha Lisboa, e, embora aqui não esteja muito evidenciado, recorre também a uma instrumentalização do passado e de uma certa ideia de história, ligeiramente espelhados na primeira deixa:

Nova Lisboa: *Ai pobre Zé! quem te viu e quem te vê, então tu eras um rapaz tão forte, saudável, entroncado...*

Zé Povinho: *Ó meninas, eu estou é todo entroikado! (...). E ainda vão dizer (...) que eu não tinha nada de viver acima das minhas possibilidades (...), que devia era fechar a torneira para lavar os dentes como os filhos da Isabel Xoné.*

Nova Lisboa: *Quem?*

Zé Povinho: *A Isabel Xoné, a banqueira da fome. É minha colega, é! também sou banqueiro, também tenho fome! (...).*

(Excerto da rábula “Zé Povinho”, acto I)

Analise-se a retórica final do quadro no que diz respeito às características inerentes à figura do Zé Povinho:

Nova Lisboa: *Mas não te enerves querido Zé, tu és sereno...*

Zé: *Até ver!*

Velha Lisboa: *Paciente...*

Zé: *Até um dia!*

Nova Lisboa: *Brando...*

Zé: *Até querer!*

Velha Lisboa: *Inofensivo...*

Zé: *Eu até os comia!*

(Excerto da rábula “Zé Povinho”, acto I)

O Zé Povinho, como refere Pedro Rodrigues, “constitui um emblema do *modo de ser português*, conformista, conformado, apático, resignado, incapaz de transcender esse pesadelo monótono chamado História” e talvez por isso “a passagem dos anos não faça envelhecer o Zé, já que ele resiste, *passivamente* como é seu sestro, a

todas as mudanças e metamorfoses da realidade” (Rodrigues, 2007: 41-42). Apesar deste argumento me parecer retirado de uma daquelas sagas essencialistas escritas em torno da psicologia étnica do povo português¹, não poderei ignorar a sua eficácia simbólica.

A figura do Zé Povinho há muito que se pauta por uma representação das classes subalternas. Esta ideia de um Zé Povinho fatalista, resignado, apático, que leva pancada, mas que reclama para si uma espécie de dor amnésica, acabando por não cumprir as regras através da ronha e da trapaça, evoca quase que uma “benévola imagem de transgressão” (Henriques da Silva, 2005: 239), muito ligada ao manguito, movimento que, inclusive, se alteou pelo menos uma vez durante a rábula. Esta tal ideia de transgressão pacífica à norma associa-se em muito aos fenómenos de resistência informal, sendo que talvez a resignação também possa ser considerada uma “arma dos fracos” (Scott, 1986).

Posto isto, é visível que as características de resignação e conformismo inerentes ao Zé Povinho são, na Revista, mobilizadas com vista à resistência e agência cultural. Assim, os idiomatas empregues como afirmação política são os mesmos que asseguram a sua subordinação, ou seja, as características que, de acordo com uma análise que se limite a ficar pela rama, permitem

a subordinação, como é o caso do conformismo e resignação, quando analisadas mais a fundo tornam-se “as cinzas dormentes que poderão desatar em chamas sob a forma de um acto de resistência quando as condições assim o permitirem” (Saba Mahmood, 2005: 126).

A rábula do Zé Povinho termina também com um apelo directo à emoção, pois na Revista é visível uma necessidade de misturar os elementos trágico e cómico, o real tem dos dois e não um apenas, ainda que possa não ser em igual proporção:

Zé Povinho: *hoje o Zé Povinho é um sem-abrigo. Já vivo enrolado nesta manta velha que alguém me deixou numa noite gelada. Adormeço com o estômago nos bolsos, vazios. Mas com o coração aquecido pelas recordações que ficaram até àquela noite em que eu era como tu.*

(Excerto da rábula “Zé Povinho”, acto I)

É certo que o presente excerto vem reiterar a concepção de que além do discurso proferido pela figura do Zé Povinho ser um discurso político, esse baseia-se também em momentos socio-emocionais limite, como é o caso da tragédia, fatalismo, tristeza ou revolta. Devido a este carácter emocional do discurso, raramente gera indiferença, obrigando o espectador a tomar uma posição face ao que está a ouvir e observar. Esta acaba por ser uma forma cultural eficaz de gerar

atração, como salientava o próprio Filipe La Féria na já referida entrevista ao jornal Público, “no quadro do Zé Povinho, cada palavra e cada verso são aplaudidos, porque as pessoas se reconhecem” (Bartolomeu Costa, 2013), e, assim, como me referia a dramaturga Inês Marto, a Revista “não só critica como diverte, comove, ensina, e leva o espectador a reflectir” (entrevista a Inês Marto, 2013).

O carácter emocional deste tipo de rábulas vai de encontro ao conceito de Artaud de um teatro como “poesia do espaço”, ou seja, um teatro que faz uso de uma linguagem que impele à sensibilidade, um espaço onde se encontram ao mesmo tempo sentidos, sentimentos, corpo e imagem, uma substituição do aspecto meramente discursivo por uma nova linguagem assente no físico e afectivo. O não olhar apenas ao aspecto gramatical das palavras, mas à entoação que lhes é dada, aos movimentos que lhes são associados, de modo a tornar viva a linguagem da literatura (Artaud, 2006). Assim, podemos observar que o excerto acima referido não é um texto dirigido ao intelecto, mas uma expressão dirigida ao corpo, aos sentidos, e à sensibilidade. A poesia do espaço é um conceito que encontra consonância com a ideia de heterotopia, evidenciada por Michel Foucault, pois a partir do momento que se cria um espaço análogo à realidade do espectador, obrigatoriamente se reclama uma afetividade

de carácter individual, mas também colectivo, que tem relação com as experiências pessoais do espectador e com uma memória social que é evocada.

5. A REVISTA, UMA AGÊNCIA CULTURAL?

Michel Foucault, em 1986, apresenta-nos o conceito de heterotopia, isto é, “uma espécie de contestação ao mesmo tempo mítica e real do espaço no qual vivemos” (Foucault, 1986), sendo que os espaços heterotópicos se constroem por analogia com os espaços sociais envolventes (estrutura) e “têm a função singular de resistência, desvio, evasão” (Neves, 2013). Em alguns casos as heterotopias permitem contestar e inverter a estrutura (Foucault, 1986) e é precisamente esse facto que nos possibilita compreender melhor as rábulas socio-políticas enquanto lugares de convergência de emoção e racionalidade, formas de agência cultural e espaços onde se exerce a capacidade de resistência ao poder dominante, pois como me expôs o director do S. Luiz Teatro Municipal “o teatro consegue ser tão medíocre quanto a sociedade onde se integra” (Entrevista a Luís Ferreira, 2013).

O momento da heterotopia é um período de *liminaridade*, a considerada por Van Gennep como fase liminar entre as várias fases dos rituais de passagem. É o momento em que se instala uma

espécie de anti-estrutura, uma ordem invertida da própria ordem, e durante este período é possível inverter as hierarquias (Foucault, 1986), que é precisamente o que as rábulas socio-políticas fazem, ao serem um “espaço de libertação, de algum modo sagrado, onde se pode dizer, ouvir e ver o interdito lá fora” e onde é possível descomprimir tensões através da sua desmistificação ou da sua “revelação clara e (...) risonha” (Rodrigues, 2007: 35).

A heterotopia tem também a função do espelho, ou seja, “vejo-me onde não estou (...) é um espaço irreal que se abre (...). Eu estou lá onde não estou, numa espécie de sombra que me dá a minha própria visibilidade a mim mesmo” (Foucault, 1986). Assim acontece na Revista, ao expor os acontecimentos políticos e sociais perante um palco e perante os indivíduos, coloca perante a sociedade um espelho que reflete essa mesma sociedade, não reproduz um mero discurso assente na dramaturgia, mas impele aos sentidos, à sensibilidade e às próprias experiências de quem a assiste, assim como recorre a uma memória social partilhada.

A maior contribuição da Revista é, portanto, esta actualidade da crítica, o facto de nos convidar a vermo-nos de outra maneira, a questionarmos-nos acerca de nós próprios, a vermos o quotidiano como algo extraordinário, de trazer outras vozes

para nos falar sobre as nossas próprias histórias, de forma a suscitar-nos, mais uma vez, algum tipo de questionamento ou reflexão e a capacidade de nos fazer rir de nós próprios, enquanto sociedade (Cedeño, 2010). Como referia Mikhail Bakhtin, “graças aos clarões que a consciência humana assim entrevia, ela podia formar para si uma verdade diferente, não oficial sobre o mundo e o homem” (Bakhtin, 1999: 78). Sendo que, por possibilitar esta reflexão, o exercício teatral “permite mudar visões, posições, formas de intervenção, convida a exercer possibilidades de contar a história como seu sujeito, e a partir de tácticas específicas como o teatro, questionar o mundo” (Correal, 2006: 203), tal como nos referiu Maria João Brilhante, o teatro “nem sempre é o reino do fingimento” (Entrevista a Maria João Brilhante, 2013).

Esse espelho visível que é colocado perante a sociedade leva a uma transformação pessoal no espectador, isto a partir do momento em que o faz reflectir acerca de uma realidade à qual pode não ter prestado a atenção necessária, e esta transformação a nível pessoal pode levar a uma transformação social, pois “el teatro puede motivar cambios personales a partir de los cuales se pueden generar cambios colectivos de más larga duración” (Correal, 2006: 200).

Também, ao passar por esta reflexão, o espectador quando regressa ao quotidiano acaba por regressar numa condição de possível agente

activo, pois, apesar de não ser possível motivar uma pessoa a agir, pode-se criar um ambiente no qual a pessoa se sinta motivada, como me referia o actor Hugo Rendas, é o “colocar de uma semente, um pequeno ‘despertar’ dentro de quem esteja disposto e disponível a ‘acordar’” (Entrevista a Hugo Rendas, 2013). O Teatro de Revista cria esse ambiente e planta a tal semente, como referia Correal, “el valor del teatro está en la posibilidad de generar sensibilización y reflexión sin necesidad de que sea impuesto” (Correal, 2006: 201). Deste modo, o facto do género Revista dar a conhecer realidades específicas, desconstruir símbolos e implicar uma consciencialização social e política, leva a que essas três funções produzam “efeitos sobre os indivíduos e possam projectar mudanças colectivas” (Correal, 2006).

No entanto, saliente-se que esta reflexividade pode produzir apenas pequenas mudanças e a um nível individual, pois *ter* “a “intenção de” não garante que de facto a acção se realize, mas é um elemento intermediário essencial para que a acção tenha lugar” (Bueno, 2002). Apesar de a Revista ter esta capacidade reflexiva, não se pode afirmar que “o produtor, o receptor e o crítico compartilhem sempre a mesma percepção e o mesmo entendimento dos fenómenos em questão” (Chagas, 2005: 368). No entanto, independentemente de uma consensualidade de interpretações ou não, a Revista não deixa de ser política, pois implica

“sempre uma afirmação, mais ou menos, radical de uma posição perante o mundo e perante os outros” (Entrevista a Luís Ferreira, 2013). Assim, as criações artísticas são uma fonte de compreensão dos fenómenos sociais, e podem levar à agência social (Cedeño, 2010: 241). Estas materializam memórias, ideias, mensagens e vontades, sendo que o espaço onde são apresentadas é um “lugar de encontro e diálogo entre culturas; um lugar de reflexão e de memórias partilhadas; um lugar de observação sobre a realidade envolvente” (Assunção Gato, 2013: 66).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O lugar do teatro apresenta-se como um espaço simbólico e de representação metafórica do real que convida à reflexão e permite uma motivação para a agência. Em suma, a Revista, ao ser um importante instrumento de agência cultural, o que permite é uma tomada de consciência que incentiva à reflexão acerca da necessidade de agir e de intervir na realidade, agora se o espectador decide ser agente activo já é algo que diz respeito à sua noção de ética e moralidade. É certo também que, como me referia Maria João Brilhante, por o teatro já não ser o centro da cultura, tem actualmente uma maior dificuldade em ser um instrumento de acção (Entrevista a Brilhante, 2013), contudo isso não torna impossível que o seja, apenas, de certo modo, elitiza o público-alvo.

Uma das grandes questões que a Revista suscita é se o teatro deve ou não ser militante, sendo que poderia responder a tal com um dos argumentos mais comuns entre os cientistas sociais, ou seja, de que o teatro não deve transportar *à priori* um ideal político, pois sendo essa uma questão ética e moral, a ética e moralidade diz respeito aos indivíduos enquanto cidadãos e não ao teatro/instituição. Contudo, encaro o facto das instituições teatrais serem dirigidas por cidadãos. A arte é uma prática social e, assim o sendo, não pode ser separada da cidadania, aliás, uma instituição teatral que se vê como não tendo uma participação activa, está a tomar precisamente uma posição política. A posição política manifesta-se no momento em que nos posicionamos. Como me mencionou uma actriz, num rústico e assertivo comentário, “é possível que participemos na sociedade, de modo a tentar inverter a situação actual (...). [O teatro] é sobretudo uma forma de denúncia da corrupção, da miséria e de todos os males” (Entrevista a Marlene Santos, 2013), asseruiu também o testemunho de uma encenadora e dramaturga: “não fui eu que procurei o teatro, (...) ele cruzou-se comigo, (...) quando alguém me pediu para dar voz a vozes engolidas pela indiferença” (Entrevista a Mónica Gomes, 2014). Posto isto, considero a própria prática teatral uma cidadania, pelo simples facto de ter o direito e, a meu ver, o dever de participar na vida política, seja de forma mais, ou menos, directa.

NOTAS

- ¹ DIAS, J. 1990 (1950) “Os elementos fundamentais da cultura portuguesa”, Estudos de Antropologia, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

REFERÊNCIAS

- ASSUNÇÃO GATO, Maria, et al (2013). “Hoje somos nós os escultores!” Agencialidade e arte pública participada em Almada, em Cadernos de Arte e Antropologia, Vol. 2, No 1. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/cadernosaa/article/view/6723>. Acesso em: 8, dez, 2016.
- BAKHTIN, M. (1997). Marxismo e filosofia da linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 8ª ed. São Paulo; Hucitec. Acesso em: 8, dez, 2016.
- BAKHTIN, M. M (1999). A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec.
- BARTOLOMEU COSTA, Tiago. “Muitas vezes pensei que era a última peça”, em Público [Internet]. Lisboa: Público Comunicação Social SA; 14 de Agosto de 2013; acedido a 16 de Maio de 2014. Disponível em: <http://ipsilon.publico.pt/teatro/entrevista.aspx?id=323961>. Acesso em: 8, dez, 2016.

BEAUD, S.; WEBER, F. (2007). “Escolher um tema e um campo” em Guia para a Pesquisa de Campo. Produzir e Analisar dados etnográficos, Petrópolis, Vozes, pp. 21-43.

BOURDIEU, P. (1989). “Introdução a uma sociologia reflexiva” em Poder Simbólico, Lisboa, Difel, pp. 17-58. BRAGA, Teófilo (1870). História do Teatro Português. Porto: Imprensa portuguesa editora.

BRILHANTE, Maria João. Resistências na 5ª arte da actualidade. Lisboa, Universidade de Lisboa, 02 de Novembro de 2013. Entrevista concedida a Sílvia Gomes e Mónica Gomes.

BUENO, Marcos (2002). “As teorias de motivação humana e sua contribuição para a empresa humanizada: um tributo a Abraham Maslow”. In Revista do Centro de Ensino Superior de Catalão - CESUC - Ano IV - nº 06 - 1º Semestre.

CADILHA, Susana (2011). Acção e Ética - Conversas sobre a racionalidade prática. Lisboa, Colibri, pp. 65- 83. Disponível em: <http://foundationsoftheself.squarespace.com/storage/Limites%20da%20racionalidade%20racionalidade%20motivada%20e%20emoes.pdf>. Acesso em: 8, dez, 2016.

CASTRO, Ricardo. O Fado no Teatro de Revista. Lisboa, Teatro Politeama, 15 de Novembro de 2013. 1 Ficheiro. MP3 (49 min.) e 1 Ficheiro. MOV (00:01:39 min.). Entrevista concedida a Sílvia Gomes e Inês Marques.

CEDEÑO, Janneth (2010). Arte y política. Entre propaganda y resistencia. Anuario colombiano de historia social y de la cultura, vol. 37, n.º 2 – 2010, ISSN 0120-2456, Bogotá - Colombia, págs. 221-243. Disponível em: <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/download/19189/20133>. Acesso em: 8, dez, 2016.

CENTENO, Maria João (2012). As Organiza-

ções Culturais e o Espaço Público, A Experiência da Rede Nacional de Teatros e Cineteatros. Lisboa: Edições Colibri.

CHAGAS, Pedro Dolabela (2005). Arte e política: o quadro normativo e a sua reversão. Kriterion, Belo Horizonte, nº 112, pp. 367-381. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2005000200019. Acesso em: 8, dez, 2016.

CHARTIER, Roger (1995). “Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico”. Em Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, p.179-192.

COELHO, Manuel. O teatro de Revista em Gmail: e-mail do Google [em linha]. Lisboa: 27 de Outubro de 2013. Entrevista concedida a Sílvia Gomes.

CORREAL, Diana, 2006, “Aquí fue Troya” – Women, Theater and Cultural Agencies, Tabula Rasa. Bogotá - Colombia, No.5: 193-208. Disponível em: <http://www.redalyc.org/pdf/396/39600510.pdf>. Acesso em: 8, dez, 2016.

CSORDAS, Thomas (2008). “A Corporeidade como um Paradigma para a Antropologia”, em Corpo/significado/cura. Porto Alegre: Editora UFRGS.

EVANS-PRITCHARD, E.E. (1991 [1937]), “Some Reminiscences and Reflections on Fieldwork” em Witchcraft, Oracles and Magic Among the Azande. Oxford, Clarendon Press, pp. 240-254.

FERREIRA, José Luís. A instrumentalização do teatro. Lisboa, São Luiz Teatro Municipal, 04 de Novembro de 2013. 6 Ficheiros .MOV (42 min.). Entrevista concedida a Sílvia Gomes e Inês Marques.

FIGUEIREDO, Cláudia (2011). Arte, Redenção

e Transformação: a experiência da Sociedade Teatro Livre. Dissertação (Mestrado em História Contemporânea) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Portugal, 144 f. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/7062>. Acesso em: 8, dez, 2016.

FONSECA, Isabel (2006). “Estratégias de Comunicação do MST para se inserir na Esfera Pública” em Revista Brasileira de Inovação Científica em Comunicação, Vol. 1, No 2, p. 02-18, Maio (de 2006). Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/inovcom/article/view/314/306>. Acesso em: 8, dez, 2016.

FOUCAULT, Michel. “Of other spaces”. In: Architecture, Mouvement, Continuité, n°5, outubro 1984, pp. 46-49. Disponível em: http://analobocrispi.files.wordpress.com/2009/05/michelfoucaultheterot_carmela.pdf. Acesso em: 8, dez, 2016.

GODINHO, Paula (2011). “Máscaras Transmontanas em Quatro Tempos”. Em Máscaras, Mistérios e Segredos, Lisboa, Edições Colibri.

GOMES, Mónica. O Teatro como instrumento de resistência. Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 23 de Maio de 2014. Entrevista concedida a Sílvia Gomes

GUERREIRO, Anita. A instrumentalização do teatro. Lisboa, Praça Luís de Camões, 01 de Novembro de 2013. 3 Ficheiros. MOV (40 min.). Entrevista concedida a Sílvia Gomes e Inês Marques.

HENRIQUES DA SILVA, Raquel (2005). “O zé povinho de rafael bordalo pinheiro: uma iconologia de ambivalência”, em Revista de História da Arte, Vol. 3, n°11.

LA FÉRIA, Filipe (2013). “Programa da Grande Revista à Portuguesa”, em Filipe La Féria [In-

ternet] ; Atualizado em 2014; Consultado a 11 de Maio de 2014. Disponível em: <http://www.filipelaferia.pt/NOTICIAS/GRP/Grande%20revista%20a%20Portuguesa.Press10.01.2014.pdf>. Acesso em: 8, dez, 2016.

LOURENÇO, Frank (2009). “O pré-teatro e a função da máscara” in Revista do Lume, n° 07, Russas, Ceará, Brasil. Disponível em: <http://oficarte-teatroecia.blogspot.pt/2009/05/o-pre-teatro-e-funcao-da-mascara-o-fogo.html>. Acesso em: 8, dez, 2016.

MAHMOOD, Saba (2005). “Teoria feminista, agência e sujeito liberatório: algumas reflexões sobre o revivalismo islâmico no Egito”. Etnográfica. 2006.X,N°1.

MALINOWSKI, B. (1997). “Introdução: objecto, método e alcance desta investigação” em Os Argonautas do Pacífico Ocidental. Ethnologia, n.s., n°6-8, pp.17-37.

MARQUES, Daniel (2001). “Teatro de intervenção: Um resgate necessário (o teatro de revista e a política)”. Em Trans/Form/Ação, São Paulo, 24: 41-46.

MARTO, Inês. A Revista como forma de resistência em Gmail: e-mail do Google [em linha]. Lisboa: 27 de Outubro de 2013. Entrevista concedida a Sílvia Gomes.

MÓNICA, Vera. O teatro de Revista – Maria Vitória em Gmail: e-mail do Google [em linha]. Lisboa: 28 de Outubro de 2013. Entrevista concedida a Sílvia Gomes.

NEVES, Maria Eduarda (2013). “Arte e Utopia: a lição das sereias”, em Colóquio Arte e Utopia, Lisboa: IHA/FCSH-UNL, Outubro.

OLIVEIRA, Francisco de (1993). “Teatro e poder na Grécia”, em HVMANITAS — Vol XLV. Acedido a 25 de Maio de 2014. Disponível em:

http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas45/04_Oliveira.pdf. Acesso em: 8, dez, 2016.

OLIVEIRA, Patrícia (2011). Política e arte: desvios, leituras e emergências. Dissertação (Mestrado em Ciência Política e Relações Internacionais) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Portugal, 122 f. Disponível em: <http://run.unl.pt/bitstream/10362/6958/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%2520de%2520Mestrado%5B1%5D.pdf>. Acesso em: 8, dez, 2016.

PARANHOS, Kátia (2012) Cruzando os mares: os grupos Opinião e Teatro Moderno de Lisboa – resistência e contestação político-cultural na década de 1960, Est. Hist., Rio de Janeiro, vol. 25, nº 49, pp. 31-49. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/3756/2830>. Acesso em: 8, dez, 2016.

PÊCHEUX, M. (2009). Semântica e Discurso. Campinas: Unicamp. Disponível em: http://www.4shared.com/web/preview/doc/pHkc_yQ. Acesso em: 8, dez, 2016.

PEREIRA, Luana Mara (2010). Choice of Masks: reflections on the show O Amargo Santo da Purificação the Tribe of Actuators “Ói Nós Aqui Traveiz”. Dissertação - Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil, 14f.

PICON-VALLIN, Béatrice (2012). Uma verdadeira máscara não esconde, ela torna visível. Sala Preta, Brasil, v. 12, n. 2, p. 154-175. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57495>. Acesso em: 8, dez, 2016.

REBELLO, Luís Francisco (1985). História do Teatro de Revista em Portugal II. Da república até hoje. Edição/reimpressão: 1985. Páginas: 336. Editor: Dom Quixote.

RENDAS, Hugo. O Fado no Teatro em Gmail: e-mail do Google [em linha]. Lisboa: 09 de Novembro de 2013. Entrevista concedida a Sílvia Gomes e Inês Marques.

RODRIGUES, Pedro Alexandre (2007). Ernesto Rodrigues, um homem do teatro na I República. Dissertação (Mestrado em História e Cultura Europeia Contemporâneas) - Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Portugal, 201 f, p. 7-57.

ROLFE, Bari (1977). Behind the mask. Oakland, Persona Products, p. 34.

SAMARA, Maria Alice Dias de Albergaria (2010). As repúblicas da república. História, cultura política e republicanismo. Dissertação (Doutoramento em História Contemporânea Institucional e Política de Portugal) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Portugal, 432 f, pp. 195-196; 204-208. Disponível em linha: <http://run.unl.pt/bitstream/10362/5572/1/asrepublicas.pdf>. Acesso em: 8, dez, 2016.

SANTOS, Marlene. A Revista como forma de resistência em Gmail: e-mail do Google [em linha]. Lisboa: 27 de Outubro de 2013. Entrevista concedida a Sílvia Gomes.

SARAIVA, Nuno e Clara. O Fado no Teatro de Revista. Lisboa, Olaias, 16 de Abril de 2014. 1 Ficheiro. WAV (01:17:00 min.) e 1 Ficheiro. MOV (01:15: 00 min.). Entrevista concedida a Sílvia Gomes e Inês Marques.

SCHECHNER, Richard (1985). Between Theater and Anthropology. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

SCOTT, J. (1985), Weapons of the Weak: Everyday forms of peasant resistance, *Journal of Peasant Studies*, 13 (2), pp. 5-35.

SCOTT, J. (1990), Los dominados y el arte de

la resistência. México: Era.

Artigo submetido em: 08/12/2016

Aprovado em: 31/05/2017

SPRADLEY, J. (1979). *The ethnographic interview*. New York, NY: Holt.

SZTOMPKA, P. (1998), *A Sociologia da Mudança Social*, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira.

VAN GENNEP, Arnold (1978). *Os ritos de passagem* (Apresentação de Roberto da Matta), Petrópolis: Vozes, p. 9-33.

VENEZIANO, Neyde (1991). *O Teatro de Revista no Brasil – Dramaturgia e Convenções*. SP. Campinas: UNICAMP.

* SÍLVIA ALEXANDRA RAPOSO é Mestre em Antropologia pela FCSH/UNL e colaboradora de investigação no CRIA. Inicia a sua actividade enquanto investigadora no Laboratório Arquivo Jill Dias (AJD/CRIA/FCSH-NOVA). Desenvolve pesquisa sobre os domínios da performance, movimentos artísticos contemporâneos, resistência política, Islão e terrorismo, etc. Encontra-se a concluir a sua dissertação de mestrado sobre ativismo, performance e terrorismo cultural. É produtora teatral e dramaturga, tendo desenvolvido o projecto intitulado «Eu Sou Mediterrâneo» (2016), pela Escola Superior de Teatro e Cinema, em parceria com a ADDHU, a Associação Solidariedade Imigrante e a Associação Amizade Portugal-Sahara Ocidental, de forma a fomentar o debate político e académico em torno da actual crise migratória no mediterrâneo.