

## TEATRO E LUCRO: ESBOÇO HISTÓRICO DA SUA CONSTITUIÇÃO EM PORTUGAL

*Theater and profit: historical sketch of its constitution in Portugal*

FERREIRA DE ALMEIDA, Ricardo<sup>1</sup>

---

### **Resumo**

O teatro e o interesse capitalista, enquadrados sobre a perspectiva de obtenção de lucro e remuneração de uma actividade profissional, possuem uma história comum. Neste artigo pretendemos dar conta da sua relação, considerando as dinâmicas históricas vividas em Portugal.

### **Abstract**

The theater and the capitalist interest, framed on the prospect of obtaining profit and remuneration of a professional activity, have a common history. In this article we intend to account for their relationship, considering the historical dynamics lived in Portugal.

**Palavras-chave:** Teatro; Capitalismo; Burguesia.

**Keywords:** Drama; Capitalism; Bourgeoisie.

**Data de submissão:** Dezembro de 2016 | **Data de publicação:** Junho de 2017.

---

<sup>1</sup> RICARDO FERREIRA DE ALMEIDA - Escola Superior de Tecnologia e Gestão de Lamego – Instituto Politécnico de Viseu, Portugal. E-mail: [ralmeida@estgl.ipv.pt](mailto:ralmeida@estgl.ipv.pt).

## INTRODUÇÃO

O que é que entendemos por sociedade do espectáculo? Estas duas dimensões analíticas, a “sociedade” e o “espectáculo”, descreveram trajectórias autónomas e divergentes ou, por outro lado, sempre se acharam directamente conectadas entre si? Além disso, qual é o significado de “espectáculo”, como é que pode ou deve ser aferido, que sentido dá à vida social e como se pode alinhar enquanto objecto de pesquisa sociológica? Por ora, vamos responder a esta questão de forma abreviada, buscando remeter o grosso da explicação para o curso do presente texto: o “faz-de-conta” patente nos espectáculos dramáticos existiu ao longo da história com todos os seus atributos e variantes, actores sociais e forças de marcação e demarcação, porém, chegará o momento em que o seu espargimento atingirá tamanha grandeza que o factor da profissionalização se irá sobrepor ao princípio do amadorismo e com isto forjar um espaço de creditação assertória da sua acção, realizada por via do aproveitamento vantajoso do espectáculo, da vantagem económica de tipo capitalista exercida sobre o produto cultural que visa, num contexto de formação de um corpo de profissionais das artes do espectáculo remunerados, obter lucro – não podemos ocultar que Shakespeare, um dos maiores (senão o maior) de todos os escritores dramáticos, era acionista do *Globe Theater*, superfície onde apresentava as suas obras. Sabendo disso, analisar o surgimento de uma sociedade de espectáculo em Portugal não se pode dissociar do peso e preponderância da burguesia em lugares de relevo que, no início, designaram a licitude dos padrões estéticos e de gosto, particularidade que acompanhou a sua promoção no domínio social, preparada uns séculos antes e explodindo com pujança na viragem do século XVIII para o XIX.

### *A infiltração das estruturas capitalistas no teatro*

Face ao panorama de crescimento da actividade teatral e fomento de sítios públicos de fruição da arte, articulado com os interesses capitalistas sedimentados no espaço nacional durante o século XVIII<sup>2</sup>, foi criada em 1771 a famosa «Sociedade para a subsistência dos teatros públicos de corte», comandada por Henrique de Carvalho e Melo, filho do Marquês de Pombal, que, a 17 de Julho do mesmo ano, vê os seus estatutos aprovados por alvará régio de D. José I. Embora tivesse durado cerca de cinco anos, não se pode omitir que na origem desta sociedade esteve o convite endereçado aos mais ricos «homens de negócio»<sup>3</sup> de Lisboa, nacionais e estrangeiros, rogando a sua edificante participação na valorização moral e educativa do povo português, sem lhes fechar a porta aos oportunos lucros, assim como a projecção de espectáculos realizados em espaços próprios da nobreza, impulsionadores de tipologias de sociabilidade e prestígio cujo centro é ocupado pelo teatro. Na altura, não apenas em Portugal, mas por todo o espaço europeu e por principal influxo da burguesia, se defendia que os teatros de corte deveriam ensinar «as máximas da política, da moral, do amor, da pátria, do valor, do belo e da fidelidade com que deve servir os seus soberanos» (Machado, 1991), assumindo esse desígnio de educação do povo e delineando as mesmas intenções de um teatro ao serviço do poder político.

---

<sup>2</sup> Não cabe neste texto o aprofundamento do assunto, mas podemos considerar que a escalada da burguesia se faz a par da penetração do ideário liberal no campo político-económico, e que existe, já desde a altura da reconstrução de Lisboa afetada pelo terramoto de 1755, uma relação de proximidade entre ela e a coroa, com progressiva influência da primeira classe, cujo efeito concreto foi a expansão do capitalismo. O estreitar de relações resulta de um lento processo que se estende ao longo de um século, assinalando as transformações sociais que gradualmente transferiram para a burguesia a prevalência e desígnio da coroa sobre as actividades comerciais, explicada pela penetração das ideias mercantilistas em território nacional, pela iniciativa oficial de promoção da actividade comercial de cariz privado «que pretendia fomentar novas fontes de receita para o país» (Oliveira Marques, 1984, p. 284). Não é estranha a obra legislativa e reformista, doutrinada por Joaquim António de Aguiar e Mouzinho da Silveira, a favor da sedimentação do poder da burguesia ascendente: sustenta-se a liberdade de comércio e de imprensa, o «direito ao trabalho» e a «abolição dos morgados de pequeno rendimento, a extinção do imposto de sisa, a reforma administrativa e a definição de um modelo centralista, extinção dos dízimos eclesiásticos e abolição dos forais, bens da coroa e Lei Mental» (Mónica, 2006, p. 747). Este corpo legislativo é congruente e articulado com os propósitos de reformulação da sociedade portuguesa, «um projecto global de sociedade delineado nos seus aspectos económicos, sociais e políticos» (Manique, 1989, p. 47), que passou pela alteração radical do edifício económico-social, centrado na perspectiva do direito natural que, cingido ao direito e à lei, promoveu a liberdade individual matizada na iniciativa, no direito à propriedade privada e na liberdade de organização económica.

<sup>3</sup> A Sociedade, que nos seus estatutos visa claramente a obtenção de lucros, foi fundada com um capital de 100 mil cruzados, repartidos em acções com o valor de quatrocentos mil reis cada. Era dirigida por quatro associados eleitos anualmente, após terem passados quinze dias da quarta-feira de Cinzas, e reservava duas salas de teatro: uma para apresentar Dramas escritos em português e outra para mostrar Óperas e Comédias Italianas. Alude-se a “*dignificação*” da profissão de actor e à educação do público, solicitando ao rei que nomeie um inspector para cada sala de teatro para “*fazer cessar as conversações, ruídos e desordem que possa prejudicar as representações*”. Mas estas preocupações pedagógicas dissolviam-se face ao interesse oculto do filho do Marquês de Pombal: revalidar a proximidade da atriz Ana Zamperini.

Mas o que deve ser salientado é que este diploma instituía a associação obrigatória dos teatros existentes na época, ou outros que viessem posteriormente a ser criados, à dita sociedade. Lendo o documento, ficamos a saber que esta reclama ao monarca o privilégio dos espectáculos teatrais, solicitando a proibição a particulares das redondezas de Lisboa de «dar bailes, serenatas, oratórios, fogos-de-artifício, e outros de semelhante natureza em que espectadores entrem por dinheiro, debaixo de pena de prisão (...) pois esta liberdade ficará reservada à mesma sociedade» (Isidoro Brandão & Baptista de Araújo, 1771, p. 7), instaurando um conjunto de privilégios para os actores, o curso de obras cómicas italianas e dramas portugueses, e a posição destacada de Henrique José na gestão do teatro lusitano. Ou seja, observando a procura, o teatro clama uma parte dos lucros na medida em que circunscreve as distintas ocupações, temáticas e espaços.

Ora, é nesta sequência de factos que surge com grande intensidade o assunto da «crise do teatro nacional» e que cinquenta anos depois termina na reforma de Almeida Garret: numa tentativa de «formar correctamente o gosto», reformular e estruturar um teatro nacional, incumbido por Passos Manuel, na posse de uma portaria régia de 28 de Setembro de 1836 outorgada pelo rei D. Fernando II, cria de uma assentada a Inspecção Geral dos Teatros e Espectáculos Nacionais, o Conservatório Geral de Arte Dramática e um concurso de dramaturgos. Garret sustenta que «o teatro é um grande meio de civilização, mas não prospera onde não a há», o que pressupõe que não estaria muito deleitado com a conjuntura do seu tempo, englobando na desaprovação pública a qualidade dos equipamentos, formação de actores e dramaturgos. Ampara-o Duarte Ivo Cruz (1983; 1991), assegurando que «até à reforma de Garret, o teatro-espectáculo agonizava nos pardieiros entregue ou a curiosos ou a profissionais semi-analfabetos», Luiz Francisco Rebello assevera toda a mal formação artística - «O Teatro do Salitre mais se assemelhava a uma baiuca e o Teatro da Rua dos Condes era uma espelunca imunda e carunchosa» (Francisco Rebello, 2000, p. 92) - e o Diário do Governo nº 138, de 1838, (citado em Coelho: 1992), já a colocar em prática as orientações políticas do empossado regente, em linha com as preocupações educativas do século passado, avisa que o «Conservatório tem por objecto principal regenerar o nosso teatro, conservando e aperfeiçoando as Belas Artes (...) [pois] nenhum país civilizado, ou que o deseja ser, despreza o poderoso, fácil, e quase invencível meio que as cenas dramáticas fornecem para adoçar os hábitos populares, aperfeiçoar a linguagem e fazer progredir a

civilização». Sobrava a impressão que havia ainda muito para fazer, porque, dizia-se, os actores «passavam o dia trabalhando com o martelo ou sentados na tripeça e as mais vezes se apresentavam em cena embriagados (...) declamavam, sem convicção nem dignidade, enfáticas tiradas ou entregavam-se aos mais inqualificáveis jogos de cena» (Francisco Rebello, 2000, p. 92), os cómicos eram «gente ruim e infame e o seu público ocioso e mal considerado» (Pina Manique, citado em Machado, 1991) e Eça de Queiroz (Queiroz, 2001) no capítulo «O Teatro em 1871», inserto em «Uma Campanha Alegre», confirma a postura, censurando asperamente o ambiente social e cultural da capital no mesmo período, e, mais especificamente, o panorama teatral, diminuindo o reportório e tipologia de audiências nos distintos espaços lisboetas, confrontando as autoridades governamentais com a disparidade na atribuição de verbas para o funcionamento de algumas salas de espectáculo, colocando-se em defesa de um teatro nacional e favorável à fundação de uma escola de actores. Mau grado as condenações, o número de salas de teatro aumentou: «em 1871 funcionavam em Lisboa (...) oito teatros, três deles construídos ainda no século XVIII (os Teatros da rua dos Condes, do Salitre e de S. Carlos) e cinco inaugurados entre 1846 e 1870 (D. Maria II, Ginásio, Príncipe Real, Trindade e Taborda) (...) [e] no decurso dessas três últimas décadas do século XIX construíram-se, fora de Lisboa, mais de 75 casas de espectáculos (...) cerca de quatro vezes mais do que nos trinta anos anteriores» (Francisco Rebello, 1978, p. 26), que Sousa Bastos (Sousa Bastos, 1908, p. 35) distingue e segmenta segundo a tipologia de públicos e de espectáculos: «Real Teatro de São Carlos para ópera lírica, Teatro Dona Maria II, o nosso teatro normal, Teatro Dona Amélia, com escolhida companhia portuguesa de comédia e onde se apresentam as notabilidades estrangeiras, Teatro do Ginásio, o nosso teatro de comédia ligeira, Teatro da Trindade, para ópera cómica, mágica e revista, Teatro do Príncipe Real, para o drama de paixões violentas, Teatro da Avenida para o mesmo género da Trindade, Teatro da Rua dos Condes, explora também o género alegre e peças de espectáculo, Coliseu dos Recreios, para companhias equestres, ginásticas, acrobáticas, líricas e de zarzuela», assim como nos proporciona informações sobre os espaços onde se fazia teatro amador, como o Aljube, Taborda, Floresta, Inglesinhos, Club Simões Carneiro, Anjos ou Therpsicore, que «forneceram artistas para as principais casas de espectáculos» (Sousa Bastos, 1908, p. 48). Em suma, além da conhecida altercação em torno de uma ideia política sobre as formas de governo do país, que dividiu diferentes posições e opiniões durante um século, e onde os

intelectuais republicanos assumiram posição de destaque, observa-se uma intensa disputa estética e literária acompanhada pela depreciação do comportamento social dos frequentadores das salas de teatro, opositores à correcta promoção da arte como projecto de expressão da nação.

### *Ensinar a arte para lucrar com ela*

O fomento da arte teve neste século um impulso tão forte que se vascularizou: no âmbito do teatro, identificam-se algumas publicações especializadas como O Casmurro, O Grande Elias, A Máscara, O Palco, e a Revista do Conservatório Real de Lisboa, sucessoras de O Elenco e do Jornal do Conservatório, ambos de 1839, da Galeria Teatral, de 1849, de Ribaltas e Gambiarras, de 1881 e de Os Teatros, de 1895. Estes magazines apresentam e apreciam uma notável galeria de actores e seu trabalho dramático, informam sobre as práticas culturais e sociabilidades de então, sobre os exercícios artísticos realizados em casas particulares ou pelas sociedades recreativas que, ao promoverem as famosas «récitas» ou «serões», abriram espaço à representação dramática e à música, operada por profissionais ou amadores. Mais uma vez, não se deve olvidar o contributo de Sousa Bastos e do seu «Dicionário do Theatro Portuguez», elaborado com a intenção de reunir textos para consulta de estudiosos, apesar de, lamenta-se o escritor, se viver «num país em que tanto se ama o teatro e tão pouco dele se sabe e se cuida» (Sousa Bastos, 1908, p. 7), e de Romualdo de Figueiredo (Figueiredo R. , 1904, p. 11), que formulava as mesmas críticas, explicando que a fraca qualidade do teatro que então se fazia atribuía-se à «fácies da decadência moral e intelectual» própria de uma sociedade «algo isenta de orientação intelectual» e aos fracos agentes artísticos, incapazes de conceber obras «que redimam, que castiguem as iniquidades morais e sociais».

Importa dizer que a procura de lucro vingou, assinalando-se a presença de uma actividade empresarial constituída, circunstancialmente, pela mão das sociedades artísticas com o desígnio de realizar digressões às províncias ou ilhas e, deve reparar-se, que Sousa Bastos e Figueiredo são, tão-somente, duas entre as muitas vezes que, ao debater o estado do teatro da sua época, confirmam o envolvimento de um agregado de agentes em projectos de organização e gestão artística privada de tipo capitalista que

surtem em Portugal a partir do século XVIII<sup>4</sup>, realidade explorada em tese de mestrado por Cláudia Figueiredo (Figueiredo C. A., 2011) e já apontada por Sousa Bastos (Sousa Bastos, 1908, p. 141): observemos que Sousa Bastos jogava em vários tabuleiros e as suas preocupações faziam um arco que ia desde a obtenção de lucro, enquanto empresário, à legitimidade da arte e sua tipologia particular, enquanto artista e crítico. O duplo comprometimento com a instrução e o proveito sobrevém, por exemplo, com o Teatro Livre, grupo que nasceu das reivindicações de cariz civil de «um colectivo de intelectuais próximos do movimento operário e filiados nas ideias anarquistas, socialistas e republicanas» (Figueiredo C. A., 2011, p. 1), consorciados com a renovação social, educação do operariado desinformado e deladoras das estruturas de exploração capitalista, «inscrita num contexto de acentuada conflituosidade social e de radicalização política» (Figueiredo C. A., 2011, p. 1) ou dos Recreios Whittoyne, lembrados por Maria Rattazzi (Rattazi, 1881, p. 180), que recrutou accionistas a valores unitários de 100 francos por acção. Segundo Sousa Bastos, estas eram fundadas particularmente na zona de Lisboa, tendo umas por sócios artistas dramáticos e outras artistas músicos, com o objectivo de fornecer trabalho aos sócios ou assumir a forma de associação de socorros mútuos. Contudo, salvaguardando raras excepções, Sousa Bastos (1908, p. 136) explica que as sociedades não tinham êxito devido «às constantes divergências no modo de administrar, as rivalidades na distribuição de papéis, as eleições dos corpos da direcção e a divisão de lucros, (...) quase sempre os pomos da discórdia, que conduzem ao termo da sociedade. Pena é que assim aconteça, porque os artistas, poderiam tratar dos seus interesses e engrandecer a arte». A disputa era feita no campo artístico e económico, o que revela que as preocupações não eram simplesmente morais: a Academia da Trindade foi o primeiro teatro público em Portugal, de 1735, situado numa sala do Palácio de Fernão Álvares de Andrade, no Largo da Trindade, mas o Café Concerto, o Coliseu dos Recreios, o Paraíso de Lisboa, o Pátio das Fangas da Farinha ou o Pátio da Rua das Arcas, entre outros instalados em Lisboa, assim como o Teatro Afonso Sanches, em Vila do Conde, o Águia de Ouro, no Porto, o Teatro Aguiarense, em Vila Pouca de Aguiar, ou o Theatro Circo, em Vila Real, para citar apenas alguns, foram todos levantados por sociedades de interesse privado, quotizadas

---

<sup>4</sup> O Teatro do Salitre, edificado em 1782, tinha como proprietário João Gomes Varela, o São Carlos, de 1793, foi mandado construir pelo Barão de Quintela, e o teatro Dona Maria, após a sua fundação, em 1842, foi concedido a uma sociedade de atores para o administrar.

por accionistas. O interesse privado no teatro é uma realidade que o Estado Novo também tratou.

### *Estética, profissão e regulamentação*

Durante o Estado Novo, as verbas destinadas ao teatro e formação no seu âmbito foram, desde 1928 a 1936, ano que assiste à alteração da denominação de Ministério de Educação Pública (MEP) para Ministério da Educação Nacional (MEN), inscritas no orçamento do MEP e geridas pela Direcção Geral do Ensino Superior, Secundário e Artístico (DGESSA). Com o surgimento da Junta Nacional de Educação (JNE), as verbas da DGESSA encolhem abruptamente de 32.444.487,00 escudos para 268.371,00 escudos, de 1934 para 1936, esvaziando a sua função a favor de outros organismos e inscrevendo apenas os gastos administrativos e com directores e trabalhadores. Relativamente ao mesmo período de dez anos situados entre 1928 e 1938, as verbas reservadas ao Conservatório Nacional, e apenas destacamos o exemplo do teatro, vêm a descer desde os 108.750,00 escudos do primeiro ano em causa até aos 78.600,00 escudos do último, destinando-se a pagar os vencimentos do director da secção de teatro e dos professores do corpo lectivo, o que representa, muitas vezes, uma décima segunda parte do seu orçamento geral. Em relação às verbas para o Teatro Almeida Garret<sup>5</sup> e o Teatro Nacional de São Carlos, entre 1928 e 1930 rondam valores muito semelhantes; entre 1931 e 1933, o Teatro Almeida Garret recebe 781.336,00 escudos para obras, fixando-se o orçamento até 1938 ao redor dos 12.000 a 14.000 escudos anuais, e para o mesmo efeito de obras, o Teatro Nacional de São Carlos recebe 105.126,00 escudos. Apesar de ser necessária uma análise mais aturada da divisão de verbas para os distintos organismos do Estado até à queda do regime fascista, importa dizer que a partir da década de quarenta são inscritos valores para a realização de filmes na ordem dos seiscentos mil escudos e para a construção e manutenção de cinemas e teatros ambulantes, que somados ultrapassam os quinhentos mil escudos.

---

<sup>5</sup> O Teatro Nacional Dona Maria II foi inaugurado em 1846 e a 17 de Dezembro de 1928 classificado como imóvel de interesse público, passando a designar-se com Teatro Nacional de Almeida Garrett. Foi gerido por sociedades de artistas durante muito tempo que concorriam à sua gestão.



Na verdade, fazer teatro em meados do século XX em Portugal, em plena ditadura, era difícil, pelos seguintes aspectos: um primeiro, transversal a todos os grupos, encontrava-se ligado à sugerida escassez de oferta formativa de qualidade, dogmática e perseguida pela censura; repetia-se que os actores tinham pouca e má formação pois, para se o ser, não obstante o percurso formativo institucionalizado, chegava a ratificação obtida em provas públicas destinadas a não-alunos no Conservatório Nacional; a partir de 1950, quem quisesse ingressar na carreira profissional de artista, submeter-se-ia a um estágio com profissionais e prestaria provas no final perante um júri. A exemplo disso, o teatro amador experimental era feito com amadores, alunos do conservatório, que amiúde se tornariam actores de reputada celebridade, assim como a figura do encenador era acessória ou quase inexistente. O segundo aspecto prendia-se com a extrema vigilância a que eram submetidas as obras por parte da censura e que o Teatro do Povo, criado como estrutura oficial do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) em 1936 foi prova. Tanto o Teatro do Povo, que entre 1936 e 1947 realizou 799 espectáculos, visitou 389 povoações e teve 2.088.100 espectadores como assistência, segundo dados do SNI datados de 1948, como as estruturas amadoras<sup>6</sup> tinham patrocínio oficial.

Na implantação da ditadura fascista, o decreto nº 13564 de 6 de Maio de 1927 restringe a liberdade de expressão nos espectáculos, incluindo o teatro<sup>7</sup>. Posteriormente houve algumas iniciativas de apoio ao Teatro do Povo, entre 1936 e 1945, enquadrados no esforço de promoção e exaltação do nacionalismo. A realização de festivais de teatro

---

<sup>6</sup> O Teatro do Trabalhador prova-o. Impulsionada pela Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT) em 1943, a iniciativa visava promover a formação de grupos cénicos populares e construir uma dinâmica traçada no apelo à participação, baseada na edição e disseminação de peças de teatro sugeridas às colectividades entretanto engolidas pelo regime corporativista, «que se pretendia como sociedade alternativa à crise do liberalismo e à ameaça da luta de classes» (Rosas, 2012, p. 283). Desta forma, «o Teatro do Trabalhador deve manter um aspecto vivo e gracioso, educando, moralizando, instruindo, sem deixar de ser um elemento de distração. O seu carácter exterior terá de ser habilidosamente oculto, uma lição que se deseja, mas que nunca se impõe» (citado em Valente, 1999, p. 157).

<sup>7</sup> Segundo Ferreira dos Santos (Ferreira dos Santos, 2004, p. 35), que passou em revista o enquadramento legal dos profissionais de espectáculos durante este período e notou a extrema vigilância da actividade pelo pormenor com que a legislação lhe devotou, “*os artistas eram classificados como artistas teatrais, subdividindo-se em três categorias: de género dramático, lírico ou de variedades. (...) Os artistas teatrais eram obrigados a “munir-se da respectiva licença e a possuir a carteira profissional” para poderem exercer a profissão. A sua concessão era da competência da Inspeção Geral dos Teatros, mediante o pagamento de uma taxa, e os artistas não poderiam participar em espectáculos públicos sem a apresentação daquelas. A Inspeção Geral dos Teatros passava, desde logo, a carteira profissional “a todos os que possuam a actual licença de artista dramático”, de acordo com o disposto no artigo 102.º, alínea a). A carteira de artista dramático era, provavelmente, a carteira profissional mais pretendida; aliás, um artista de variedades que tivesse exercido a sua actividade “por mais de duas épocas”, podia requerer à Inspeção Geral dos Teatros a carteira de “artista dramático”.*”

apoiados pelo Secretariado Nacional de Informação (SNI) e o Fundo do Teatro, criado pela lei n.º 2027 e 2041 de 16 de Junho de 1950 e destinado a companhias que quisessem montar espectáculos do agrado dos censores, fez com que o teatro, particularmente o amador, florescesse a partir desta década, embora com restrições. Posteriormente, o Decreto-Lei n.º 42 660 de 20 de Novembro de 1959, que revoga e acrescenta legislação ao Decreto n.º 13 564 de 1927, produzido para regular os espectáculos públicos, debruça-se sobre estabelecimento de um regime de condicionamento à construção e reabertura dos recintos de cinemas e cineteatros, explicada pela «crise na exploração dos espectáculos e retraimento do público». Assim, este édito contempla «na expressão “espectáculos e divertimentos” (...) as sessões de teatro, cinema, bailados, circo e variedades, as audições musicais, os bailes, as competições desportivas, as touradas, vacadas e garraizadas, as barracas de espelhos e de quiromantes, os divertimentos mecanizados e todas as representações, execuções e diversões de natureza análoga», segundo reza o seu artigo 2.º. O Fundo do Teatro prometia uma isenção, por cinco anos, da imposição feita pelo artigo 10.º da Lei n.º 2041, de 16 de Junho de 1950, a favor das empresas que construíssem cineteatros em Lisboa e Porto ou adaptassem a cineteatros recintos de cinema existentes nessas cidades; todavia, no ponto 10.º do Decreto-lei n.º 42 660 de 20 de Novembro de 1959, limita-se a «actuação de amadores nos espectáculos públicos (por) envolver concorrência aos artistas profissionais» e para «não permitir que essa concorrência seja feita em bases que constituam intromissão indevida na actividade dos que escolheram a carreira artística como modo de vida», embora salvaguardasse a importância de não «impedir a actividade dos amadores, que se deve até estimular, como instrumento de valia na divulgação de certas manifestações artísticas e culturais, designadamente dentro do campo da chamada cultura popular», uma vez que interessava ao SNI a orientação do rumo oficial da cultura popular. Como tal, «a conjugação de todos estes factores levou a estabelecer uma distinção: de os amadores actuam em espectáculos ou divertimentos públicos organizados por entidades que não se dedicam à sua exploração comercial, exige-se autorização da Inspeção dos Espectáculos, dado o carácter necessariamente accidental do espectáculo e a circunstância de este carecer já da autorização da mesma; se os amadores actuam em espectáculos organizados por empresas registadas, avulta o aspecto da possível concorrência com os artistas profissionais e a questão coloca-se então no campo de acção do Instituto Nacional do Trabalho». Finalmente, estas manifestações dispensavam registo e autorização se estivessem incluídas nos

«organismos corporativos, a Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, os centros de alegria no trabalho, os centros de recreio popular e os estabelecimentos de ensino», previstos no ponto 5º do artigo 23º, mas dependentes de «autorização da Inspeção dos Espectáculos a actuação de amadores em espectáculos ou divertimentos públicos organizados por quaisquer entidades não registadas para a exploração dos mesmos espectáculos ou divertimentos», segundo o artigo 50º. Em suma, gratuidade era condição imposta aos grupos de teatro amador.

### ***O Fundo do Teatro e o teatro amador desviado do lucro***

É neste contexto de contenção das artes, de inclusão da sua máquina propagandística e de fomento da educação popular, que surge em 1950 o Fundo do Teatro que, em paralelo com o Plano de Educação Popular, foi responsável pela produção considerável de documentos, autorizados pelo SNI a partir de 1953. Contudo, já 15 anos antes, o teatro era considerado um dos meios de elevação do nível intelectual e moral, segundo os estatutos da FNAT de 1935<sup>8</sup>, e neles estava expressa a promoção de organismos periféricos de carácter dramático, reforçada na revisão de 1940, que promulga a necessidade de incentivar as representações teatrais de carácter popular. A promoção da “arte dramática” insere-se nos propósitos educadores da população rural e urbana.

Na altura em que foi formulado, o Fundo do Teatro teve apoio do Sindicato Nacional dos Artistas Teatrais e da União de Grémios do Espectáculo, funcionou a partir de 1954, porque apenas nessa data foi promulgado o seu regimento, e foi extinto em democracia no ano de 1986, prestando auxílio em várias modalidades teatrais, como os grupos privados apoiados pelas cidades, empresas ou grupos sociais, as organizações de estudantes universitários em Coimbra, Lisboa ou Porto, os grupos de teatro experimental, para-profissionais e, por fim, os grupos de teatro amador, associações

---

<sup>8</sup> O Decreto-Lei nº 25 495 de 13 de Junho de 1935 prevê que “a organização corporativa da Nação não deve limitar os seus objectivos ao campo das preocupações de ordem meramente material”, pelo que é feito um esforço de “espiritualização da vida” recorrendo ao “forte apelo aos valores morais” com o objectivo de transformar “a nossa mentalidade (e promover) o revigoração de todos os laços e de todos os sentimentos que mantêm a comunidade nacional e a perpetuam através dos tempos”. Neste âmbito, “é preciso estimular o ambiente de puro idealismo em que tais instituições se criaram, manter acesa a chama do entusiasmo e da confiança que o pensamento social do Estado Novo Corporativo fez reacender na consciência das massas trabalhadoras (para) fortalecer, educar e distrair o corpo e o espírito dos que trabalham deve ser olhado com o cuidado especial que a preparação do futuro nos impõe”. A alínea d) do artigo 13º “Promover a criação de organismos periféricos autónomos de carácter desportivo, musical, dramático ou de beneficência, bem como a federação dos já existentes, de forma a facilitar e a expandir a acção da F.N.A.T”.

recreativas, culturais, desportivas, de bairro ou grupos de trabalhadores. Assim, os diversos interessados em levantar uma companhia deveriam comunicar, em requerimento próprio, um conjunto de informações relativas à sua organização enquanto estrutura com prioridade para a exploração regular do teatro declamado em lugar fixo, negligenciando a itinerância. Classificaram-se como potenciais interessados o teatro profissional, com forte componente censória e política, o amador, exíguo nos seus recursos, e o experimental, descurado pelo Estado neste campo.

De facto, enquanto se sugeria apoio oficial ao teatro profissional, pois não podemos esquecer que o decreto n.º 11.606 de 23 de Abril de 1926 determina a forma como devia ser administrado temporariamente o cofre de subsídios e socorros do Teatro Nacional de Almeida Garrett e o decreto n.º 13.564 de 6 de Maio de 1927 promulga uma série de disposições relativas a espectáculos ou divertimentos públicos, incluindo os espaços, as empresas ou os artistas, entre outros, o teatro amador não foi completamente largado pelo Estado. Assim, em 1945, apesar de ter criado, pelo decreto-Lei n.º 32.748 de 15 de Abril de 1943, a Caixa de Previdência dos Profissionais de Espectáculo, destinada a abranger todas as profissões de espectáculo público ou determinado, pela portaria n.º 10.374 de 22 de Abril de 1943, que considera profissionais de espectáculos os indivíduos, nacionais ou estrangeiros, em condições de serem representados pelos diversos sindicatos da área e que, exercendo a sua arte ou ofício em espectáculos públicos, por eles auferem os meios necessários à subsistência, incorporando na Caixa de Previdência dos Profissionais do Espectáculo, o cofre de subsídios e socorros do Teatro Nacional Almeida Garrett e a associação de socorros mútuos Montepio dos Actores Portugueses, foram instituídos prémios às sociedades de recreio dos distritos de Lisboa e Setúbal, deixando outras regiões de fora. Estes eram designados por “Prémio Augusto Rosa”, para a melhor comédia ou drama, “Prémio Lucinda Simões”, para a melhor comédia ligeira ou farsa e “Prémio José Ricardo” para a melhor opereta, e em 1959 é lançado o “Concurso de Arte Dramática das Colectividades de Cultura e Recreio e dos Grupos Dramáticos Independentes”: o teatro amador tinha aqui uma competição anual organizada pelo SNI, em colaboração com a Federação Portuguesa das Colectividades de Cultura e Recreio, composta por fases regionais e pelas finais. Das regras do concurso, mencionamos as mais importantes que, com o passar dos anos, se foram modificando: a expulsão dos grupos de teatro que apresentassem actores profissionais, alterada em 1962, e a aceitação da contratação de ensaiadores ou encenadores, que mais tarde conduziu ao género exclusivamente amador e ao amador ensaiado por um profissional.

## CONCLUSÃO

Foi rapidamente traçada uma panorâmica sobre as dinâmicas de promoção dos espectáculos teatrais em Portugal, despoletadas pela ascensão da burguesia. Observamos a tensão entre os objectivos de prossecução do lucro por parte dos empresários teatrais e a sugerida escassez ou preparação do público, o que despoleta a reivindicação de subsídios oficiais à arte encimada pela classe e a geração da ideia de «crise», a mordaz auscultação sobre a qualidade geral dos artistas e do público, e uma tipologia de sociabilidades que abrange um volume de práticas sociais, de *habitus*, altamente simbolizadas e operadas por uma classe cujos consumos culturais são atravessados por preceitos de afirmação e exibição de um determinado capital social, aos quais podemos aceder através de textos, crónicas e um vasto número de publicações, como notamos. A esta presença de actividade comercial e dinâmica formativa condenada ao insucesso<sup>9</sup>, mas que atribui a si própria um elogiado prestígio social, junta-se uma reconhecida ausência: em Portugal, os modelos sistematizados que visassem o pensamento sobre um paradigma de gestão prática do corpo em cena estavam um pouco crus ou eram praticamente inexistentes. Mas esta questão fica para um outro momento.

---

<sup>9</sup> Como explica Cláudia Figueiredo (2011, p. 121), as peças encenadas pelo Teatro Livre, alimentadas por uma matriz revolucionária, não agradaram à maioria do público burguês e citadino, mais acostumado aos dramas históricos e românticos e às operetas cómicas. A hegemonia da sensibilidade burguesa, manifesta na crítica e no público, determinou o fim de espetáculos que retratavam quem não os podia ver e o plano de democratização cultural, crítico da burguesia, falhara.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHARLE, C. (1990). A la recherche des bourgeoisies européennes. *Le Mouvement Social*, 153, 91-97.

COELHO, H. (1992). O Bailado no Teatro de São Carlos durante o primeiro ano da empresa do Conde de Farrobo. *Revista Colóquio Artes*, 95, 54-63.

COSTA MOURA, N. (2007). *Indispensável dirigismo equilibrado»: O Fundo de Teatro entre 1950 e 1974*. Tese de Mestrado em Estudos de Teatro, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras. Lisboa.

DUVIGNAUD, J. (1999). *Sociologie du Théâtre*. Paris: PUF.

FERREIRA DOS SANTOS, S. I. (2004). *O enquadramento jurídico-laboral dos profissionais de espectáculos: algumas reflexões*. Tese de Mestrado em Direito, Universidade Católica Portuguesa, Centro Regional do Porto. Porto, Faculdade de Direito, Porto.

FIGUEIREDO, C. A. (2011). *Arte, Redenção e Transformação: a experiência da Sociedade Teatro Livre (1902-1908)*. Tese de Mestrado em História Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Lisboa.

FIGUEIREDO, R. (1904). *Alguma coisa sobre o Theatro Portuguez*. Lisboa: Livraria Editora Viúva Tavares Cardoso.

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

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

IVO CRUZ, D. (1983). *Introdução à História do Teatro Português*. Lisboa: Guimarães Editores.

IVO CRUZ, D. (1991). *O Simbolismo no Teatro Português (1890-1990)*. (Vol. 124). Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Coleção Biblioteca Breve.

LIMA DOS SANTOS, M. D. (1983). *Para uma Sociologia da cultura burguesa em Portugal no século XIX*. Lisboa: Editorial Presença/Instituto de Ciências Sociais.

MACHADO, J. C. (1991). *Os Teatros de Lisboa*. Lisboa: Editorial Notícias.

MANIQUE, A. P. (1989). *Mouzinho da Silveira, Liberalismo e Administração Pública*. Lisboa: Livros Horizonte.

MELO, D. (2001). *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*. Lisboa: Imprensa Ciências Sociais.

MÓNICA, M. F. (2006). Fontes Pereira de Melo. In M. F. Mónica (Ed.), *Dicionário Biográfico Parlamentar, 1834-1910 (N-Z)* (Vol. III). (p. 864). Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

OLIVEIRA MARQUES, A. (1984). *História de Portugal*. (Vol. II). Lisboa: Palas Editores.

QUEIROZ, E. d. (2001). *Uma Campanha Alegre*. Lisboa: Livros do Brasil.

RATTAZI, M. (1881). *Portugal de Relance*. Lisboa: Edições Antógona.

ROSAS, F. (2012). *Salazar e o Poder: a arte de saber durar*. Lisboa: Tinta da China.

SOUSA BASTOS, A. (1908). *Diccionário do Theatro Portuguez*. Lisboa: Imprensa Libânio da Silva.

TRINDADE, L. (2008). *O Estranho Caso do Nacionalismo Português*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

VALENTE, J. C. (1999). *Estado Novo e Alegria no Trabalho: Uma História Política da FNAT (1935-1958)*. Lisboa: Edições Colibri / INATEL.

## WEBGRAFIA

JORNAL DO CONSERVATÓRIO (13 de Dezembro de 1839). *JornaldoConservatorio/N02/N02\_item1/index.html*. Disponível em: [http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt:8080/http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/JornaldoConservatorio/N02/N02\\_item1/index.html](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt:8080/http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/JornaldoConservatorio/N02/N02_item1/index.html)

MINISTÉRIO DAS FINANÇAS. (s.d.). *Orçamento Geral do Estado para o ano económico de (1928-1938)*. Disponível em: [www.sgmf.pt/](http://purl.sgmf.pt/repositorio/orcamentos/index.html)  
<http://purl.sgmf.pt/repositorio/orcamentos/index.html>