



DOSSIÊ - ARTE E REVOLUÇÃO: DE QUE COR SÃO OS CRAVOS VERMELHOS DE ABRIL?

Afinidade electivas: Carlos Porto, Mário Sérgio e uma ideia de (crítica de) teatro para a construção da democracia

Elective affinities: Carlos Porto, Mário Sérgio, and an idea of theatre (criticism) for democracy building

Afinidades electivas: Carlos Porto, Mário Sérgio y una idea de (crítica de) teatro para la construcción de la democracia

José Pedro Sousa¹

orcid.org/0000-0001-7007-1654

joselouro@campus.ul.pt

Paula Gomes

Magalhães¹

orcid.org/0000-0002-2171-9634

paulagomesmagalhaes@gmail.com

Recebido em: 13 ago. 2025.

Aprovado em: 07 abr. 2026.

Publicado em: 19 maio. 2026.

Resumo: Este artigo propõe uma análise comparativa da crítica teatral produzida por Carlos Porto e Mário Sérgio durante o Processo Revolucionário em Curso (PREC), entre 25 de Abril de 1974 e 25 de Novembro de 1975, com base num corpus de 225 textos recolhidos nos periódicos *Diário de Lisboa* e *República*. Através da base de dados online CETbase – Teatro em Portugal e de pesquisa arquivística complementar, foram identificadas afinidades ideológicas entre os críticos, nomeadamente na defesa de um teatro politicamente comprometido e ao serviço da transformação social. Contudo, a análise revela divergências significativas nos critérios de avaliação e na abordagem crítica: enquanto Mário Sérgio privilegia uma leitura quase exclusivamente política do teatro, centrada na sua função social e missão ética, Carlos Porto adopta uma postura crítica com mais nuances, integrando elementos estéticos e recorrendo a um aparato teórico mais robusto e diversificado. A comparação das apreciações sobre o teatro de revista e sobre encenações de Brecht evidencia essas diferenças, bem como os distintos graus de inserção de cada crítico no sistema teatral português. Porto, mais próximo dos centros de decisão e com maior experiência, apresenta um programa concreto para a reorganização do teatro nacional, enquanto Sérgio se posiciona como um agente mais periférico e com uma visão menos consequente da sua crítica. O estudo sugere que, apesar das divergências, ambos os críticos partilham uma visão ética do teatro como instrumento de emancipação política e cultural.

Palavras-chave: Bertolt Brecht; teatro de revista; teatro político; crítica teatral; ética.

Abstract: This article proposes a comparative analysis of theatre criticism produced by Carlos Porto and Mário Sérgio during the Ongoing Revolutionary Process (PREC) between April 25, 1974 and November 25, 1975, based on a corpus of 225 texts collected from newspapers such as *Diário de Lisboa* and *República*. Through the online database CETbase – Theatre in Portugal and complementary archival research, ideological affinities between the critics were identified, namely in the defence of a politically committed theatre at the service of social transformation after 48 years of Portuguese dictatorship. However, the analysis reveals significant differences in evaluation criteria and critical approach: while Mário Sérgio favours an almost exclusively political reading of theatre, centred on its social function and ethical mission, Carlos Porto adopts a more nuanced stance, integrating aesthetic elements and resorting to a more robust and diversified critical apparatus. A comparison of their assessments of revue theatre and Brecht's productions highlights these differences, as well as the different degrees of involvement of each critic in the Portuguese theatre system. Porto, who is closer to the centres of decision-making and has greater experience, presents a concrete programme for the reorganisation of national theatre, while Sérgio positions himself as a more peripheral agent with a less consistent vision of his criticism. The study suggests that, despite methodological differences, both



Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob a licença [CC-BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), que permite a cópia e redistribuição do material em qualquer formato e para qualquer finalidade, desde que a autoria original e os créditos de publicação sejam mantidos.

¹ Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal.

critics share an ethical view of theatre as an instrument of political and cultural emancipation.

Keywords: Bertolt Brecht; revue theatre; political theatre; theatre criticism; ethics.

Resumen: Este artículo propone un análisis comparativo de la crítica teatral producida por Carlos Porto y Mário Sérgio durante el Proceso Revolucionario en Curso (PREC), entre 25 de Abril de 1974 y 25 de Noviembre de 1975, basándose en un corpus de 225 textos recopilados en periódicos como *Diário de Lisboa* y *República*. A través de la plataforma CETbase – Teatro en Portugal y de una investigación archivística complementaria, se identificaron afinidades ideológicas entre los críticos, concretamente en la defensa de un teatro políticamente comprometido y al servicio de la transformación social. Sin embargo, el análisis revela divergencias significativas en los criterios de evaluación y en el enfoque crítico: mientras que Mário Sérgio privilegia una lectura casi exclusivamente política del teatro, centrada en su función social y en su misión ética, Carlos Porto adopta una postura más plural, integrando elementos estéticos y recurriendo a un aparato crítico más robusto y diversificado. La comparación de las apreciaciones sobre el teatro de revista y sobre las puestas en escena de Brecht pone de manifiesto estas diferencias, así como los distintos grados de inserción de cada crítico en el sistema teatral portugués. Porto, más cercano a los centros de decisión y con mayor experiencia, presenta un programa concreto para la reorganización del teatro nacional, mientras que Sérgio se posiciona como un agente más periférico y con una visión menos consecuente de su crítica. El estudio sugiere que, a pesar de las divergencias metodológicas, ambos críticos comparten una visión ética del teatro como instrumento de emancipación política y cultural.

Palabras clave: Bertolt Brecht; teatro de revista; teatro político; crítica teatral; ética.

1 Introdução: uma aproximação à crítica de teatro durante o PREC

A base de dados do Centro de Estudos de Teatro (CET) CETbase – Teatro em Portugal, tendo sido pensada para organizar e preservar informação sobre espectáculos apresentados em Portugal, permite, em virtude da granularidade do modelo de dados em que assenta, traçar um panorama sobre a crítica de teatro na imprensa periódica dos séculos XX e XXI. Entre os vários campos (ou atributos) que constituem a entidade fundamental e estruturante da CETBase "Espectáculo"² – como texto, autor, lugar de apresentação, data, companhia, concepção (encenação, cenografia, luminotecnia, etc.), elenco, entre muitos outros – encontramos sob a designação "Registos" uma lista de textos de análise e crítica

de espectáculos. Uma pesquisa por espectáculos na CETbase, circunscrita ao período entre 25 de Abril de 1974 e 25 de Novembro de 1975, apresenta 176 resultados, isto é, 176 produções. Se, deste conjunto, recuperarmos todas as entradas do campo "Registos" obtemos um total de 122 títulos de críticas de espectáculos.

A frequência com que este tipo de textos surge na imprensa periódica da época dá bem conta da sua relevância e da importância desta tipologia documental para o estudo do teatro no século XX. Mas se a dimensão deste *corpus* poderá não causar surpresa, o mesmo não se pode dizer a respeito da sua diversidade. Quer ao nível dos modelos quer dos géneros, quer a respeito dos públicos quer das instituições, a crítica parece tocar em quase todos os quadrantes da actividade teatral.

Fixando-nos nos autores dos registos, verificamos que apenas três apresentam mais de 10 críticas publicadas durante o processo revolucionário em curso (PREC): contam-se 61 títulos assinados por Carlos Porto (1930-2008), 53 por Mário Sérgio (1940-2009) e 12 por Maria Helena Dá Mesquita (1933-2022). Seguem-se Urbano Tavares Rodrigues (1923-2013) com 10 críticas de espectáculos, Fernando Midões (1933-2019) com 7 e Manuela de Azevedo (1911-2017) com 6. O desequilíbrio destes resultados pode reflectir mais um enviesamento do conjunto de dados que uma efectiva desproporção. Em todo o caso, esta amostra permite alinhar algumas ideias que contribuem para caracterizar o grupo de críticos identificado.

Embora todos tenham exercido a sua actividade profissional em Lisboa, alguns elementos deste grupo têm manifesta proximidade com outras regiões do país. Carlos Porto, que viveu na cidade invicta até aos anos 60, manteve estreitos laços com a actividade cultural portuense. Urbano Tavares Rodrigues passou a sua infância e adolescência no Baixo Alentejo, experiência que encontra reflexo na sua obra literária e que perpassa para a sua crítica. Refira-se, ainda, a

² "Evento" é a designação mais utilizada em bases de dados de natureza semelhante.

importância que a relação com a província teve no caso de Manuela de Azevedo, como refere em entrevista ao programa da RTP – Rádio Televisão Portuguesa Encontro, de 4 de Junho de 1975³, a propósito da defesa da descentralização teatral no quadro da Comissão Consultiva para as Actividades Teatrais que integra.

Metade dos elementos deste grupo frequentou o ensino superior: Urbano Tavares Rodrigues licenciou-se em Filologia Românica na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL), Fernando Midões estudou Direito na Universidade de Coimbra e Ciências Pedagógicas na FLUL e Maria Helena Dá Mesquita concluiu a licenciatura em Filologia Germânica também na FLUL. O facto de terem estudado na mesma instituição universitária poderá ter tido influência na constituição de redes socioculturais e/ou de afinidades intelectuais e artísticas. A universidade, e o teatro académico em particular, teve um papel fundamental no sistema teatral português de formação cultural e difusão de novas técnicas e estéticas teatrais no período pré-revolucionário⁴ (ver Torres, 2017). Na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde Urbano Tavares Rodrigues começa a leccionar em 1957, encontram-se várias gerações de homens de teatro que contribuirão para a renovação do sistema teatral português, seja como fundadores de companhias de teatro independente e encenadores, como é o caso de Luis Miguel Cintra e Jorge Silva Melo, seja também na educação e investigação, como aconteceu com Osório Mateus (ver Magalhães; Rosa, 2022).

Um outro aspecto importante para a caracterização da crítica e dos seus agentes durante o PREC prende-se com o lugar desta actividade na economia laboral de quem a produz. Carlos Porto, que começa a sua actividade profissional como livreiro, é o que de forma mais consistente assume a crítica de teatro enquanto profissão principal. Escreveu para várias publicações periódicas

como *Flama*, *Vértice*, *Colóquio-Letras*, *Jornal de Letras*, entre outras, mas foi como crítico no *Diário de Lisboa* que ficou mais conhecido. Segundo Maria Helena Seródio "a sua coluna ganhou [...] um influente estatuto de reflexão crítica continuada sobre o teatro, reflexão essa que, de resto, veio a marcar várias gerações de críticos e estudiosos de teatro" (Seródio, 2008, p. 9). Foi ainda tradutor e dramaturgo, júri de concursos, entre os quais o prémio Madalena Azeredo Perdigão, da Fundação Calouste Gulbenkian, de novos criadores no domínio das artes do espectáculo. Internacionalmente reconhecido como especialista em teatro português, escreveu para revistas como *Primer Acto*, *Travail théâtral*, *Théâtre en Europe* ou *El Público*, dirigiu o capítulo sobre Portugal na obra em quatro volumes *Escenarios de dos mundos: Inventario teatral de Iberoamerica* (1988), de Moisés Perez Coterillo, e colaborou no *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (1991), de Michel Corvin (Seródio, 2008, p. 8).

Mário Sérgio colaborou, com regularidade, com os periódicos *República* e *O Jornal*, nas décadas de 1970 e 1980. Escreveu várias peças de teatro, com destaque para *Três Vésperas para um Madrigal* (1994), e dirigiu o Grupo Cénico do Instituto Superior Técnico em finais da década de 1960, com encenações de autores como Büchner, Sartre, Santareno ou Brecht (apesar de totalmente banido pela censura), por quem nutria verdadeira admiração, sendo disso resultado a obra de sua autoria, *Sobre Brecht* (1976), e a tradução do ensaio *Leitura de Brecht* (1980), de Bernard Dort. Contudo, a sua "profissão oficial" era funcionário bancário, o que o distingue de todos os outros elementos deste grupo, cujas "profissões principais" se inseriam na área da cultura e das letras. Talvez também por isso, Mário Sérgio tenha sido considerado um *outsider* e, ao mesmo tempo, um "angry man", de acordo com Jorge Listopad (Fadda, 2025).

No caso de Fernando Midões e Manuela de

³ Entrevista a Manuela de Azevedo, no programa Encontro, 4 jun. 1975. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/manuela-de-azevedo/>. Acesso em: 26 jul. 2025.

⁴ Bastaria lembrar o trabalho do encenador Carlos Avilez no CITAC – Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra, de Luis de Lima e Júlio Castronuovo na direção do TEUC – Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra ou de Adolfo Gutkin no Cénico de Direito. Sobre a influência de Gutkin na formação de actores em Portugal veja-se Nunes e Sousa (2024).

Azevedo, estando ligados ao jornalismo, a crítica de espectáculos surge como uma vertente, entre outras, da sua actividade principal. Maria Helena Dá Mesquita além de crítica é professora. Urbano Tavares Rodrigues é o único deste grupo para quem a crítica de teatro tem um papel mais residual no contexto geral da sua actividade profissional, pois é como autor, professor e crítico literário que mais comumente é reconhecido.

2 Metodologia

Mercê da preponderância de Carlos Porto e Mário Sérgio no contexto da crítica de teatro deste período, circunscrevemos esta análise aos textos da sua autoria. Apesar do volume de críticas encontradas na CETbase, um total de 114 registos atribuídos apenas a Porto e a Sérgio, voltámos aos arquivos (analógicos e digitais) a fim de completar o nosso conjunto de dados, centrando-nos nos periódicos *República* e no *Diário de Lisboa* (DL), os que com mais regularidade publicaram as suas críticas durante o PREC. Recolhemos até agora 225 títulos, listados cronologicamente em apêndice. Deste conjunto, 30 textos não se referem a nenhuma produção em particular, afinal nem só de análise de espectáculo se fez a crítica: há textos sobre festivais de teatro e a sua programação⁵, entrevistas a intérpretes e/ou encenadores⁶, comentário à actualidade teatral⁷, vários casos de direito de resposta e até cartas abertas. Uma vez compilados todos os textos, procedeu-se a uma indexação por assunto, verificando-se dois grandes conjuntos temáticos: um sobre o teatro de revista e outro sobre Brecht⁸.

Tanto no núcleo de textos sobre a revista como no de Brecht, centrámos a nossa atenção nos casos em que ambos os críticos analisam a mesma produção. Atendendo ao volume de ocorrên-

cias, seleccionámos aquelas em que o confronto dos textos melhor demonstra divergências. Para este propósito distinguimos divergência substancial de circunstancial: no primeiro caso, trata-se de diferenças que espelham ideias díspares acerca do lugar e da função do teatro na sociedade ou que denotam critérios de avaliação distintos; a divergência circunstancial é a que se esgota em si mesma, de cariz impressionista, como, por exemplo, discutir se o espectáculo resulta bem/mal ou se a interpretação revela/não revela bom uso do *gestus* social brechtiano. Apresentaremos ambos os casos, mas focar-nos-emos no primeiro.

Para uma leitura mais informada deste conjunto de críticas, começaremos, porém, por contextualizar o pensamento de cada um dos críticos, atendendo ao modo como concebem a crítica de teatro e o fenómeno teatral no dealbar da democracia portuguesa.

3 Carlos Porto e Mário Sérgio: uma ideia, dois sistemas?

Nas palavras introdutórias à sua colectânea de crónicas *Em busca do teatro perdido* (1973), Carlos Porto repudia o crítico que se isola "da sociedade a que pertence (em primeiro lugar, dos seus colegas e do meio em que exerce a sua actividade, como se fosse uma personagem 'sui generis' que devesse permanecer acima ou ao lado da mundividência que o espectáculo representa" (Porto, 1973, p. 11). Considerando "indispensável a prática de um espectador activo, isto é, comum" diz não acreditar na "infalibilidade dos juízos" e conclui: "uma atitude a que chamo, para facilitar, brechtiana, não exige a renúncia do espectador (esteja ele imbuído de uma outra missão como a de escrever sobre o que viu) à realidade compósita que o teatro

⁵ Por exemplo: Sérgio, "Na rota da mediocridade", *República*, 8 jul. 1974, sobre o Festival de Teatro Francês; ou "A criança ou o mundo em botão", *República*, 12 jul. 1974, sobre a mostra no Centro Cultural da Embaixada Americana e a investigações de Wanda Ribeiro da Silva com adolescentes.

⁶ Por exemplo: a entrevista de Carlos Porto a Ruth Escobar intitulada "Ruth Escobar apresenta um espectáculo que fez história em Itália", *Diário de Lisboa*, 25 set. 1974, ou a entrevista de Mário Sérgio a João Perry, Sérgio Godinho e Carlos Cabral, sobre a nova companhia de teatro Grilo do Pinóquio, *República*, 31 mar. 1975.

⁷ Por exemplo: Carlos Porto, "O nacional cançonetismo e o teatro comercial ao ataque", *Diário de Lisboa*, 5 maio 1975, sobre uma assembleia geral extraordinária do Sindicato de Trabalhadores do Espectáculo (STE).

⁸ Um terceiro tema igualmente expressivo é o teatro amador. Sendo transversal tanto ao teatro de revista como à encenação de Brecht optámos por o integrar neste núcleo de textos. Trata-se, no entanto, de um tema que requer um estudo profundo, sobre o qual não nos deteremos aqui.

abrange: um texto, uma representação, um público" (Porto, 1973, p. 12). Segundo Porto, o papel fundamental do crítico não é o de dirigir o leitor mas, antes, fomentar nela/e o método crítico que lhe permita formular, ela/e própria/o, a sua opinião, que permita "opor-se vitoriosamente à manipulação dos cérebros (feita pelos mass media)" (Porto, 1973, p. 13).

Na sua crítica ao espectáculo do Grupo 4 *A investigação*, não tendo conseguido ler o texto antecipadamente como era seu hábito, Mário Sérgio tece algumas considerações sobre o seu *métier* e a complexidade de "escrever sobre um espectáculo" (Sério, 1975a, p. 15). Diz não haver "critério ou esquema" para esta tarefa, pois "interrogar um espectáculo face a uma ou mais representações do mesmo é também interrogarmo-nos face a essa representação(ões) do espectáculo" sendo necessário "passar revista à memória que temos do teatro". Repudia a "dicotomia mecanicista" que distingue a crítica construtiva da destrutiva e assume que enquanto crítico tem uma "atitude quase idêntica à do 'moderador' nas mesas redondas". Para concluir cita Bernard Dort: "O crítico teatral é, na realidade, parte integrante da actualidade teatral. Facilita a comunicação entre a cena e a sala, entre o teatro e o seu público. Ele aproxima (ou afasta) um do outro. Ele faz parte do edifício que é o teatro" (*apud* Sérgio, 1975a, p. 15), reforçando, precisamente, essa ideia da crítica enquanto mediação.

Nestas considerações desenham-se afinidades no modo como os críticos de teatro entendem o seu ofício e se posicionam face ao objecto de análise. Ambos se consideram parte integrante do sistema teatral: tal como Carlos Porto se insurge contra a figura do crítico isolado, o "crítico fantasma", Mário Sérgio, através de Bernard Dort, perspectiva o (seu) trabalho crítico como elemento indissociável do próprio "edifício que é o teatro". No entanto, a coincidência de pontos de vista não deixa de manifestar diversos graus de "imersão" no meio teatral. Não se trata de estar dentro ou estar fora, mas antes de quão dentro se está – a participação no sistema teatral entende-se, então, como um *continuum*. Nesse *continuum*, há uma

diferença explícita entre Carlos Porto e Mário Sérgio, mais de ordem empírica que teórica, que se manifesta nas suas críticas ao espectáculo *Português, escritor, 45 anos de idade*.

A incidência partilhada numa ideia de desespero que surge tanto no título da crítica de Carlos Porto, "Viagem ao fim do desespero", como no de Sérgio, "Retrato de escritor enquanto desesperado", reflecte o desagrado de ambos face à tibieza da peça e desta produção enquanto instrumento de acção política. Ambos consideram que a principal causa do insucesso desta produção é o desfasamento entre o texto e o espectáculo. A peça, escrita ainda durante a ditadura, ao ser encenada depois do 25 de Abril, resulta desalinhada e datada. Assim, tal como Mário Sérgio entende que a pertinência deste texto "só seria possível com uma dramaturgia completamente nova" (Sério, 1974f, p. 7), Carlos Porto reprova a "ausência de reelaboração do material dramático" (Porto, 1974g, p. 6). Outro elo entre os críticos é a consideração que demonstram para com o autor do texto, Bernardo Santareno. Mário Sérgio entende ser de uma "flagrante injustiça com o dramaturgo representar uma peça sua em que a sua lucidez está diminuída pelo seu desespero" (Sério, 1974f, p. 7) e Carlos Porto faz uma detalhada apreciação da dramaturgia do autor escalabitano, onde inclui uma periodização temática da sua obra enquadrada no âmbito mais vasto da dramaturgia portuguesa do século XX, que sublinha os seus méritos.

O respeito por Santareno não dirime Mário Sérgio de afirmar que "fazer o processo de quarenta e oito anos de fascismo sem explicar o sistema que permitiu o aparecimento do mesmo [...]" nem sequer compreender "a permanência de quarenta e oito anos de fascismo lusitano sem explicar como a ideologia católica, quer teoricamente quer praticamente, contribuiu para o mantimento do mesmo". Por isso pergunta:

Uma denúncia pura e simples do fascismo português como é a peça de Bernardo Santareno e a encenação de Rogério Paulo, não será aquela posição burguesa que não entende o fascismo como uma etapa necessária da sociedade de classes e se recusa a aceitar o materialismo dialéctico como único

método verdadeiramente científico para a compreensão do homem e da sociedade? (Sério, 1974f, p. 7).

Carlos Porto, de modo muito distinto, afirma que “por ser um grito que não se pode conter, a peça agora estreada não pode ser aferida pelos padrões habituais”, justificando-se:

Ser-nos-ia extremamente fácil (a nós como a qualquer espectador) detectar os pontos débeis de um texto em que o autor quis extravasar as emoções de sofrimentos não só pessoais como de um povo; apontar as contradições, a ausência de rigor, a marca panfletária, a ineficácia de algumas propostas textuais e cénicas; discutir a abordagem ideológica. Recusamo-nos, no entanto, a fazer neste momento a análise de uma obra em que nos sentimos mergulhado até ao pescoço, uma obra que apreciamos mais com os dedos e com os dentes do que com a lucidez do espectador distanciado (Porto, 1974g, p. 6).

Elencando as fragilidades do texto e do espectáculo, Carlos Porto recusa-se a analisá-los por ser uma obra em que se sente mergulhado “até ao pescoço”. Embora não tenhamos identificado outro caso semelhante – estranho seria que um crítico reincidisse nesta recusa em criticar –, esta atitude é simbólica quanto ao posicionamento de Carlos Porto no meio teatral: o crítico do DL não está apenas dentro do meio teatral, mas imerso nele.

De facto, quando, a 3 de Maio de 1974, Carlos Porto publica no DL os célebres “12 pontos sobre o teatro português” (Porto, 1974a, p. 4), posiciona-se na linha da frente do processo de reestruturação do sistema teatral. Com clareza e lucidez, Porto apresenta, em poucas linhas, uma política para o teatro onde se encontram as traves-mestras para o sector no pós-25 de Abril: o apoio do estado ao teatro, a descentralização teatral e o fim dos monopólios. Pouco depois, a 29 de Maio, publica no mesmo periódico um “Programa para o teatro nacional” (Porto, 1974e, p. 6). Carlos Porto é, ainda, um dos primeiros nomes no abaixo-assinado contra a censura que o próprio publica na sua

coluna da *Flama* de 10 de Maio de 1974 (Porto, 1974b, p. 57). É o único crítico de teatro presente no Colóquio sobre a reorganização das estruturas do teatro português⁹, realizado na Fundação Calouste Gulbenkian, a 7 de Maio de 1974, organizado pela Sociedade Portuguesa de Autores (SPA), uma das mais influentes instituições em Portugal para a cultura e a defesa dos direitos laborais de artistas e intelectuais à época. No mês de Julho participará, como orador, no colóquio da Sociedade União Musical e Escolar de Oeiras e, como organizador, no colóquio no Centro Cultural Americano que abre com uma palestra do advogado, dramaturgo, historiador e presidente da SPA, Luiz Francisco Rebello. Ainda durante o PREC, é convidado para representar Portugal no Seminário Internacional de Teatro em Madrid, ao lado de Hellmuth Karasek, Bernard Dort, Luigi Squarzina, entre outros (Porto, 1975a, p. 6).

Comparativamente, Mário Sérgio encontra-se numa posição periférica. Embora tenha um passado no teatro universitário com reconhecido mérito (como se verá a seguir, Carlos Porto recorda o impacto causado pela encenação de Brecht por Sérgio no Instituto Superior Técnico), em Abril de 1974, conta apenas com cerca de um ano e meio de publicação regular de críticas de teatro – Carlos Porto já tinha dez anos de experiência na área. Apesar de se integrarem nos mesmos circuitos e de assistirem, em grande parte, aos mesmo espectáculos, Mário Sérgio tem uma actuação mais circunscrita e não surge em lugares de decisão ou de influência no que concerne ao sistema teatral português. Sabemos que, juntamente com Manuela de Azevedo, Maria Helena Dá Mesquita e Carlos Porto, integrou o júri dos Prémios de Teatro da Imprensa relativos ao ano de 1974 (Anónimo, 1975, p. 14), mas durante o PREC não temos mais notícias sobre qualquer participação activa no sistema teatral, além da sua actividade enquanto crítico no *República*.

A afinidade entre os críticos a propósito do papel da crítica e dos modos de gestão do teatro (por exemplo, ambos são a fervorosos defen-

⁹ Afirma, no entanto, ter-se recusado “a participar neste trabalho limitando-se ao papel de observador” (Porto, 1974c, p. 57).

sores da nacionalização do teatro¹⁰) parece ter subjacente uma ideia de teatro comum. O teatro é, primeiro e acima de tudo, política, e ambos o afirmam desde o princípio. A 10 de Maio de 1974, na sua rubrica "Os criadores, as ideias, os factos" na revista *Flama*, Carlos Porto escreve: "Esta é uma página de teatro. Quer dizer: é uma página de política. Porque o teatro é uma forma específica de ajudar a olhar a vida, a compreender a vida, a transformar a vida. É, pois, uma política" (Porto, 1974b, p. 57). Na semana seguinte retoma a ideia, alertando: "In[ã]o poderemos esquecer, contudo, que mais do que nunca o teatro faz parte de um todo (a sociedade portuguesa) um todo que finalmente se pôs em movimento (Porto, 1974c, p. 57).

Mário Sérgio, em resposta a um inquérito do jornal *Expresso*, promovido por Manuel Rio de Carvalho, resume os seus projectos enquanto crítico ao combate à exploração do homem pelo homem numa "sociedade de classes em que o capitalismo transforma os homens em parafusos e outros em chaves de apertar parafusos" (Sério, 1974c, p. 24). O regime fascista tinha caído, mas não, no seu entender, o sistema fascista, visto que "toda a máquina ideológica que matinha os homens na fome, na ignorância e na guerra não foi desmantelada". Assim, defendia um teatro que explicasse e desmontasse "os comportamentos humanos, e o sistema que permitia a existência de governos" como o que tinha sido deposto (Sério, 1974c, p. 24).

No entanto, já quase no final do PREC, a celebração da Semana Brecht dá aso a uma pequena divergência pública entre os críticos, reflexo dos diferentes alinhamentos partidários, acicatados, muito possivelmente, pelo clima do Verão Quente de 1975. Resultado de um acordo de cooperação entre Portugal e a RDA, a Semana Brecht decorre

entre os dias 19 e 26 de Setembro de 1975, entre Lisboa, Almada Évora e Setúbal, contando com exposições, debates, teatro e cinema. No dia 1 de Outubro, no *República*, Mário Sérgio publica uma crítica a esta iniciativa, onde explica ter-se recusado a enviar materiais seus para integrar a exposição sobre o dramaturgo alemão "como protesto ao espírito de capelinha (igual a partidário) da comissão organizadora da Semana Brecht" (Sério, 1975e, p. 13). Carlos Porto, que dedica a esta iniciativa 4 artigos publicados DL entre 10 e 14 de Outubro, responde a Sérgio, questionando os motivos que levaram o crítico do *República* a rejeitar o convite da organização da Semana Brecht depois de o ter aceitado. Manifestando estranheza por Sérgio apontar o facto de a comissão integrar elementos do Partido Comunista Português (PCP), Porto pede "calma ao nosso camarada: por enquanto os comunistas ainda podem participar nestas coisas" (Porto, 1975e, p. 14).

Apesar da convergência numa ideia de teatro ancorada na dimensão ética desta prática artística e na sua função política naquele momento histórico particular imediatamente após o 25 de Abril, importa reconhecer os diferentes posicionamentos de cada um no sistema teatral e político-partidário português. A leitura comparativa do *corpus* de crítica de teatro que se seguirá não pode prescindir destes dados para uma análise mais informada.

4 A revista antiga e a revista moderna

Num momento em que se reconhece o potencial do teatro na construção de uma nova sociedade, a reflexão em torno do modelo estético a seguir ocupará tanto os profissionais do espectáculo como os críticos de teatro. Como sucintamente explica Carlos Porto no programa

¹⁰ Para Carlos Porto a nacionalização é "a única forma de pôr [o teatro] ao serviço da revolução": "A nacionalização do teatro será a libertação do teatro. A sua liberdade será intransigentemente defendida ao mesmo tempo pelas leis que nos regem e pelas leis que hão de reger a actividade teatral, pelos trabalhadores de teatro e pelo público conscientes do papel fundamental que assumem no processo revolucionário" (Porto, 1975d, p. 13). De forma idêntica, Mário Sérgio considera que "[p]ara todos aqueles que amam verdadeiramente o teatro, para todos aqueles que entendem o teatro como meio superior de comunicação entre os homens e para todos aqueles que não conferem ao teatro o valor da mercadoria de onde há que tirar todo o lucro, só há uma solução hoje aqui e agora: a sua nacionalização. [...] A nacionalização da actividade teatral no caminho para um teatro verdadeiramente revolucionário só será autêntica e correcta se for controlada pelos trabalhadores que a pratiquem" (Sério, 1975c, p. 13). Já Manuela de Azevedo (1975, p. 8), por exemplo, mostra-se contra essa proposta.

Encontro da RTP de 31 de Novembro de 1974¹¹, contrariamente ao teatro de *boulevard* que propicia a evasão, a revista à portuguesa, pelo carácter satírico, de crítica e de denúncia que é inerente, apresenta-se como meio viável para a tomada de consciência política que urgia espoletar.

Entre os sucessos e insucessos das várias revistas a que assistiram, o alinhamento dos críticos reforça as afinidades antes observadas. Assim se vê na revista *À Pai Adão* (estreada a 3 de julho de 1974, no Teatro Laura Alves, em Lisboa), que Mário Sérgio apelida de "arremedo abortado de revista", onde todos os responsáveis se mostravam "menos interessados em percorrer o caminho que se iniciou no 25 de Abril que voltar aos tenebrosos tempos do passado" (Sério, 1974d, p. 7). Carlos Porto, francamente desagradado com o espectáculo dirá: "Iembora rimem, liberdade não tem nada a ver com mediocridade" (Porto, 1974f, p. 6).

Também consensual, mas desta vez pela positiva, é a apreciação que fazem dos espectáculos do teatro *Ádóque*, com destaque para a revista com que esta cooperativa dá início à sua actividade: *Pides na Grelha*, estreada a 23 de Setembro, no Teatro *Ádóque*, um teatro desmontável instalado no Largo do Martim Moniz, em Lisboa. Mário Sérgio celebra o "êxito sem precedentes (o público bateu palmas ritmadas minutos a fio [...]), [d]a primeira revista livre de empresários", afirmando que as "mulheres e os homens que ergueram [este] espectáculo [...] venceram porque mostraram que é possível construir teatro de qualidade, independente dos circuitos comerciais e dos empresários, como já o tinha feito, mesmo antes do 25 de Abril, o Grupo 4, a Cornucópia, Os Bonecreiros, e A Comuna" (Sério, 1974i, p. 5). De acordo com o crítico do *República*, a revista *Pides na Grelha* "tem raízes nas grandes tradições do teatro de revista, mas com um critério novo", atestando:

[...] quando todos trabalham para todos, quando ninguém se serve da revista e todo servem o público, quando são dadas oportunidades a todos, quando os grandes actores da revista

dão a mão àqueles que ainda não tinham tido a oportunidade de se revelarem e quando estes ajudam aqueles, o esforço colectivo cria o sonho, aquilo que à primeira vista parecia impossível (Sério, 1974i, p. 5).

Carlos Porto considera esta revista "um dos grandes acontecimentos do nosso teatro após o 25 de Abril [...] [uma] iniciativa revolucionária, uma das poucas medidas tomadas neste País de carácter estruturalmente revolucionário (embora por via reformista)" (Porto, 1974i, p. 24). O crítico saúda o modo como esta revista denuncia o "monopólio que domina o teatro português", quebrando o "circuito Saldanha-Parque Mayer". Tal como Sérgio, destaca o rompimento com a tradição comercial – "pela primeira vez um espectáculo musical é produzido por uma sociedade artística" – fortemente hierarquizada, pois "[c]om o *Ádóque* acabou-se o escândalo dos ordenados de ministro (das vedetas) em paralelo com os ordenados de fome (das coristas)", num espectáculo que considera ser a "primeira revista do Portugal democrático" (Porto, 1974i, p. 24). De facto, como os seus fundadores explicam, há um programa político ao nível da gestão e da organização da actividade teatral que sustenta o *Ádóque* – Cooperativa de Trabalhadores de Teatro, que se manifesta na procura da igualdade salarial, na ruptura com o *star system* inerente ao próprio modelo da revista e no modo como se organizava o trabalho, onde todos faziam um pouco de tudo.

A revista *Pides na Grelha* passaria, a partir de então, a servir como termo de comparação na avaliação de outras produções do género, como se pode ver na crítica de Mário Sérgio à revista *Ó Pá, Pega na Vassoura*:

O que nos parece é que a queda do regime fascista e abolição da censura veio, e felizmente (não graças a Deus, como se diz na revista) aclarar muita coisa e mostrar que quem tem unhas, e cuidou delas, é que toca guitarra. E quem, em revista, desde o 25 de Abril até agora, melhor mostrou que sabe tocar guitarra foram as mulheres e os homens que ergueram «PIDES NA GRELHA» (Sério, 1974d, p. 5).

¹¹ Programa Encontro, 31 nov. 1974. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/carlos-porto/>. Acesso em: 10 ago. 2025.

Menos consensual é a apreciação da revista *Uma no cravo outra na ditadura*, estreada a 24 de Outubro de 1974, no Teatro ABC, em Lisboa. Mário Sérgio mostra-se desiludido com esta produção, principalmente tendo em conta que “o teatro ABC há umas quatro revistas para cá. Inosl tinha habituado a uma constante renovação do teatro de revista [...] numa tentativa de chamar a atenção do público para certas contradições da sociedade portuguesa” ao mesmo tempo que se procedia a “uma certa desalienação do público, quer ao nível do gosto que ao nível do que este ia procurar na revista” (Sério, 1974j, p. 5). O crítico considera *Uma no cravo outra na ditadura* “socialmente burguesa, quer ideologicamente quer a nível plástico (forma)” e “insonsa”, por ser incapaz de “desencadear o riso e muito menos a gargalhada”. Sobre Fernando Tordo e Tonicha dirá que “não basta cantar mais ou menos bem, é preciso também procurar interpretar o poema que se canta” e a respeito da coreografia é demolidor – “um desastre, que não tem ponta por onde se lhe pegue” (Sério, 1974j, p. 5). Conclui dizendo que não reconhece “carácter popular a esta revista que regista, isso sim, um ‘certo’ toque de classe, o toque de uma determinada classe social – a burguesia, que se quer e diz progressista” (Sério, 1974j, p. 5).

Não fosse haver alguns pontos de acordo, como seja o brilhantismo de Ivone Silva, a desarmonia entre forma e conteúdo e uma sensação de que o espectáculo fica aquém de outros que o antecederam, quase poderia parecer que os críticos não assistiram à mesma produção. Afinal, no entender do crítico do DL, “devidamente depurada, com o ritmo que a rodagem lhe deve dar, ‘Uma no cravo outra na ditadura’ tem possibilidade de vir a ser um grande êxito” (Porto, 1974j, p. 6).

Diametralmente oposta é a avaliação da performance de Ary dos Santos, na mesma revista. Segundo Mário Sérgio, o “excelente poema de Ary dos Santos não resulta porque nem foi dito com aquela embalagem que é própria do poeta-declamador, o que imprimia uma certa força, nem com a riqueza de registos que os diversos

ritmos do poema pressupõem” (Sério, 1974j, p. 5). Acrescenta ainda: “ilustrar um poema sobre o Chile com uma estética que nada tem a ver com o conteúdo do poema é grave, e mais grave ainda porque a referida estética é amaneirada e a puxar ao show televisivo”. Carlos Porto, por seu lado, considera o poema “Os que morreram pelo Chile” “um dos grandes momentos da revista” e que Ary dos Santos o “diz com o poder que depois de Villaret se tinha perdido” (Porto, 1974j, p. 6). A comparação com um dos mais célebres declamadores de poesia em Portugal, João Villaret (1913–1961), demonstra bem a satisfação do crítico, nos antípodas da avaliação de Sérgio.

A divergência na apreciação do quadro “A papa comícios”, interpretado pela actriz Anabela, permite compreender melhor a diferença de critérios. Enquanto Carlos Porto se lhe refere saudando a entrega “de corpo e alma” da intérprete, “cujas condições físicas impediram de repetir actuações anteriores”, Mário Sérgio, pese embora reconheça que Anabela deu a este número “o melhor de si própria, o seu talento e a sua autenticidade”, considera que o texto foi incapaz de suportar essa “ideia extraordinária” de uma “mulher que o fascismo manteve na ignorância, que se engana nos comícios e fica perplexa perante a necessidade urgente de se politizar” (Sério, 1974j, p. 5).

Apesar de reconhecerem a qualidade da interpretação, o desequilíbrio entre o potencial político do quadro e a falta de rigor da sua materialização suscita em Sérgio uma reacção que não encontra paralelo no crítico português. Mário Sérgio parece não se conseguir abstrair desse desfasamento, dando prioridade ao sentido político do objecto artístico em detrimento da qualidade da interpretação. Carlos Porto mostra-se, comparativamente, mais sensível aos elementos estéticos e performativos que contribuem para a fruição de um espectáculo.

5 Brecht: a missão e a função do teatro

O acordo entre os críticos que se verifica a respeito do potencial mobilizador do teatro de revista é reforçado no tocante ao teatro de Brecht. Recorrendo aos distintos meios que têm à sua

disposição para além da crítica de teatro – Mário Sérgio, que já tinha encenado Brecht no Instituto Superior Técnico nos finais de 60, publica no mais perene e prestigiante formato de livro a colectânea de textos *Sobre Brecht* 1976; Carlos Porto aproveita o Suplemento Literário do DL de 30 de Maio, 6 e 13 de Junho de 1974, para publicar textos de divulgação sobre o dramaturgo alemão e a sua obra –, procurarão facilitar a entrada da obra brechtiana no sistema cultural português.

Na primeira crítica que escreve em liberdade, ao espectáculo *A Excepção e a Regra*, de Brecht, apresentado por um grupo de amadores, na Escola do Clube Desportivo da Cova da Piedade, num trabalho orientado por Rogério de Carvalho, Mário Sérgio declara:

O regime fascista caiu, mas a exploração do homem pelo homem ainda continua como permanece uma ideologia fascista que determina comportamentos humanos e o aparecimento de homens lobos do próprio homem. Sou por um teatro que desmonte esses comportamentos e o sistema que os permite (Sério, 1974a, p. 5).

O dramaturgo alemão servia na perfeição o propósito que deveria estar subjacente ao teatro que Mário Sérgio defendia, "um Teatro que ensinava um novo método de pensamento – o materialismo dialéctico, para um maior enriquecimento colectivo do homem" (Sério, 1974a, p. 5). Brecht, segundo escrevia o mesmo Mário Sérgio na obra que lhe dedica, em 1976,

[...] cruza-se no caminho dos homens de teatro, e sem serem de teatro, que chegam ao marxismo, que descobrem a dialéctica e o seu valor bisturi, como instrumento de pensamento revolucionário que é (frutos suculentos dá quando Brecht o utiliza na desmontagem dos mitos da velha sociedade e da engrenagem do sistema em que essa mesma sociedade se processa), e que acreditam na possibilidade de construção da nova sociedade – a verdadeira sociedade socialista, sem classes e sem a exploração e a manipulação do homem por outros homens (Sério, 1976, p. 7).

Mais do que o espectáculo – que no seu entender não tinha sido exemplar –, era a validade da experiência (para actores e público) que o crítico defendia: "Só o contacto com um texto que

é uma lição sobre um método de pensamento novo e científico de observar a realidade, vale por si" (Sério, 1974a, p. 5):

Com uma economia de meios impressionante, numa sala de aula em que os espectadores se sentavam à volta dum rectângulo de giz iluminado apenas por três projectores, os jovens operários fizeram a peregrinação da peça. A sua utilização do corpo foi notável, facto que é raro no teatro amador que começa. As suas deficiências resultaram das suas próprias virtudes: uma entrega imediata ao texto que dificultou uma desmontagem mais clara e não tornou mais preciso o gesto social da personagem. Depois de acabada a manifestação teatro, o público não aplaudiu delirantemente mas ficou para discutir a peça [...]. É bem um teatro como este, que obriga o espectador a pensar e depois na colectividade com os outros homens, consciente e livremente, assumir as posições que escolheram, que faz a marcha do progresso para a abolição da exploração do homem pelo próprio homem e o triunfo das classes trabalhadoras (Sério, 1974a, p. 5).

Em contraponto ao tom jubiloso de Mário Sérgio – "[é] com alegria que escrevo esta primeira crónica-crítica depois da queda do Governo Fascista que impedia a liberdade de expressão, para o mantimento do homem na ignorância e na fome" –, Carlos Porto mostra-se circunspecto: "Um grupo de Almada, que deseja conservar o rigoroso anonimato em que preparou durante alguns meses e tem apresentado em colectividades da margem sul a primeira peça de Brecht, que entre nós se faz livremente" (Porto, 1974d, p. 6). Claramente mal impressionado, e não sem algum paternalismo, depois de uma aturada introdução ao texto, sugere possíveis "processos tendentes a atenuar certas e normalíssimas incapacidades técnicas do grupo" (Porto, 1974d, p. 6). Conclui, porém, que "o teatro político exige uma eficácia e um rigor sem os quais acaba por ser contraproducente" e acrescenta:

Igualmente contraproducente, a nosso ver, foi a discussão que se seguiu ao espectáculo (pelo menos a parte a que assistimos). Uma problematização política excessivamente esquematizada e, pior ainda, uma problematização filosófica deficientemente estruturada acabam por provocar confusões não só inúteis como perigosas (Porto, 1974d, p. 6).

Enquanto Mário Sérgio se regozija quanto ao modo como o debate é mantido, Carlos Porto alerta para as suas potencialidades nefastas. Tendo assistido, muito provavelmente, a apresentações distintas podemos pensar que os debates poderão ter tido desenvolvimentos muito diferentes. Mas, independentemente do rumo que as discussões tomaram, ressalta o facto de Mário Sérgio valorizar tão somente a existência de um debate, no seguimento de uma peça de teatro que, assim, cumpre uma missão ética e política. Já a crítica de Carlos Porto parece contrariar a sua aparente oposição ao dirigismo, acima mencionada, e a uma "crítica judicativa, capaz de impor uma opinião, dogmatizando o que não deve ser mais do que o resultado de uma leitura, atenta, reflectida e aberta do espectáculo" tal como escrevia em *Em busca do teatro perdido* (Porto, 1973, p. 13).

A estreia de *O Terror e a Miséria no III Reich*, pelo Teatro da Cornucópia, a 13 de julho de 1974, merece o epíteto de "acontecimento histórico no Teatro Português", por parte de Mário Sérgio. Pela primeira vez uma companhia profissional representava Brecht em Portugal e fazia-o em Almada, "numa tentativa de descentralização, a todos os títulos louvável" (Sério, 1974h, p. 8). Louvável também porque se tratava de um texto que, ao mesmo tempo que fazia "um verdadeiro estudo das contradições do nazismo", permitia perceber o que tinha sido o fascismo e quem tinham sido os fascistas em Portugal: "Quem quiser ver-se ao espelho e aferir se foi ou não fascista, que vá ver o Terror e a Miséria no III Reich e tentar descobrir quem, na realidade, tem as mãos sujas ou as mãos limpas depois de quarenta anos de fascismo" (Sério, 1974h, p. 8).

Além de denunciar – "Atolados até aos olhos no fascismo, nem todos chegaram, ainda, à compreensão de que o fascismo é uma das máscaras de que se socorre o capitalismo nos momentos de crise" (Sério, 1974h, p. 8) –, a crítica é também um pretexto para fornecer as ferramentas de pensamento que permitirão ao leitor, como ao espectador (como ficou patente no debate que o espectáculo *A Excepção e a Regra* espoletou)

libertar-se do jugo e da opressão:

Não há dúvida, o mundo está dividido entre oprimidos e opressores e, como Marx dizia, não é a consciência que define o ser social, mas o ser social que define a consciência. O lugar do homem na sociedade capitalista é determinado pelas relações de produção. Nenhuma possibilidade de opção, dum lado estão os oprimidos, do outro os opressores (Sério, 1974h, p. 8).

Aqui como noutros casos, a análise do espectáculo ocupa apenas a segunda metade do texto de Mário Sérgio. Há dois parágrafos sobre a encenação, que "não tem o rigor das encenações a que assistimos no Berliner Ensemble ou no Piccolo Teatro de Milão". Não tendo conseguido "denunciar toda a violência do nazismo sobre as relações humanas, soube fazer ressaltar as contradições nas alturas precisas, provocar o clarão de magnésio no momento próprio", fez o que na sua opinião mais importa: "transmitir, narrar, o que é um tempo histórico nazi [...] sem puxar à emoção ou ao choradinho". Ainda que tivesse gostado "que o espectáculo fosse mais desmontado e mais violento no corte brusco dos registos cénicos e interpretativos", reconhece na linguagem cinematográfica da encenação "uma mestria no domínio e uso do *gestus* social, a nível interpretativo e a nível cénico", concluindo que "uma das grandes virtudes do espectáculo foi ter obrigado o espectador a concentrar-se e pensar". Segue-se um curto parágrafo sobre o cenário e figurinos, mas é na crítica aos actores, com um parágrafo inteiro dedicado a cada um, que visivelmente se detém. Ao mesmo tempo que avalia cada intérprete, Sérgio sugere outros papéis brechtianos que estes desempenhariam brilhantemente: Dalila Rocha seria a única "atriz em Portugal capaz de representar a Mãe de Gorki/Brecht", e pergunta: "com um encenador à sua altura e o papel de Arturo Ui na mão, quem vai agarrar Luis Miguel Cintra?" (Sério, 1974h, p. 8).

A abordagem de Carlos Porto diferencia-se, desde logo, por referir o público presente naquele espectáculo, trazendo para o âmbito do discurso crítico um elemento (uma preocupação) a que Mário Sérgio não se mostra tão sensível. Demon-

stra, assim, "a força aglutinadora do teatro", que coloca na mesma sala, em Almada, "Peter Palitzsch, assistente de Brecht no Berliner Ensemble [...], Curt Meyer-Clason, Diretor do Instituto Alemão [...], um jovem actor espanhol em serviço da TVE, o Ricardo Pais que fez teatro com Victor Garcia em Coimbra com Ariane Mnouchkine em Londres [...] [e] a escritora Yvette Centeno" (Porto, 1974h, p. 7). Faz notar, contudo, que a maioria dos espectadores ali presentes vinha de Lisboa, o que não contribui para a procura de novos públicos que a descentralização teatral pretendia fomentar.

No entender do crítico, o espectáculo é pouco claro, contrariando as linhas dramáticas de Brecht, que "procurava insistentemente a clareza dos textos que montava". Contribuía para isso um "cenário desnecessariamente confuso e complicativo (para que diabo aquelas portas?)" e a ausência de "elementos que ajudassem o espectador a situar as histórias e a aperceber-se do que implicavam" (Porto, 1974h, p. 7). Contrariamente a Mário Sérgio, Carlos Porto aponta a ineficácia dos intérpretes, ao representarem de "maneira que o espectador não deixasse de incidir no desenrolar da acção, na evolução, no mecanismo, por assim dizer, dos acontecimentos", e critica a "pobreza do 'gestus' social, que praticamente só existiu no guarda-roupa", aspectos que "impediram esta montagem [...] de atingir a dimensão política e a qualidade teatral que potencialmente o texto implica" (Porto, 1974h, p. 7). O crítico do DL questiona a eficácia da cena do regresso do prisioneiro, onde subtilmente Brecht joga com "o facto de a libertação do prisioneiro pôr em dúvida o seu comportamento na prisão" (Porto, 1974h, p. 7). Relativamente à cena em que os pais "vêm no próprio filho, uma criança de meia dúzia de anos, um denunciante ou informador", lamenta que "a interpretação de pendor dramático desta cena [tenha destruído] praticamente as suas tremendas implicações" (Porto, 1974h, p. 7). E lembra a encenação desta peça no Instituto Superior

Técnico por Mário Sérgio – "um encenador amador que é hoje crítico de teatro" –, um trabalho com tamanha "carga política levantada pelo tipo de representação utilizado que ainda me faz calafrios" (Porto, 1974h, p. 7).

Mas talvez seja com o *Galileu Galilei* do Grupo Oficina de Samba, encenado por José Celso, que estreia no S. Luiz em Março de 1975¹², que melhor se consegue perceber as diferenças entre o discurso crítico de Carlos Porto e o de Mário Sérgio. Segundo Sérgio, a "ambição foi o 'pecado mortal' do orientador do espectáculo", pois, "Inla sua bagagem de homem de teatro falta-lhe um utensílio-arma: o materialismo dialéctico como instrumento de pensamento" (Sério, 1975a, p. 15). Sérgio aponta duas razões que explicam a impreparação do público português para um espectáculo deste tipo. Primeiro, porque, contrariamente à revolução russa de 1917 ou ao Maio de 68, a situação em Portugal "foi menos produto duma reacção das massas populares à ditadura fascista que a sua adesão ao derrube do regime fascista pelo Movimento das Forças Armadas". Segundo, porque o público português "desconhece a problemática Galileu e (ou) não detém ainda como instrumento de pensamento o materialismo dialéctico" (Sério, 1975a, p. 15).

Para além disso, no seu entender, "grande parte do sistema de sinais é demagógico e oportunista" e a leitura do texto de Brecht revela-se superficial:

O que o encenador também não compreendeu é que *A vida de Galileu Galilei* não é apenas uma parábola entre a ciência e o poder, mas também uma parábola sobre o "mundo novo", a sua grandeza e os seus perigos. Brecht não optou entre os dois modelos dramáticos. *A vida de Galileu Galilei* encerra-os e constitui-se a partir da sua dinâmica, numa relação dialéctica (Sério, 1975a, p. 15).

No texto de Sérgio, criticam-se as opções dramáticas, o enfoque no carnavalesco e o seu efeito "dinamizador" do texto, que desvirtuam a imagem do Galileu anti-herói de Brecht, "homem

¹² Não conseguimos precisar o dia da estreia deste espectáculo em Portugal. A crítica de Mário Sérgio, publicada a 1 de Abril de 1975, faz prever que a primeira apresentação no Teatro Municipal S. Luiz tenha sido no final de Março de 1975. A 29 de Março 1975, no periódico *O Século*, publica-se, sobre a peça, o texto "Dinamitação cultural". No programa da RTP TV Palco, transmitido a 3 de Abril de 1975, são exibidas filmagens do espectáculo de José Celso onde se pode ver, em palco, um quadro de ardósia com a inscrição: "Lição S. Luiz 29 de Março de 1975".

perseguido e acossado que tem que criar manha para sobreviver face à opressão-repressão do sistema [...] homem corpo inteiro [...] herói-mártir", bem como toda a estrutura dialéctica em que a obra assenta. Concluindo que não é "o palco ou as suas personagens que têm que ser épicos (heróicos)", Mário Sérgio termina com uma pergunta retórica: "Não será o público (povo) que terá que assumir essa atitude épica face aos acontecimentos e à marcha do progresso da humanidade?" (Sério, 1975a, p. 15).

Carlos Porto, que abre o seu texto em tom cáustico ao adjectivar este *Galileu Galilei* como "um espectáculo com muito de improvisado (no mau sentido), de caótico, de infantilmente provocante, de pseudo-revolucionário", esclarece, em linha com Mário Sérgio, que "[o] Galileu de José Celso tem pouco a ver com o Galileu de Brecht" (Porto, 1975b, p. 15). Na sua crítica, novamente, descreve elementos que antecedem o "abrir do pano": o facto de o espectáculo "começar", meia hora antes, no Largo de Camões com "alguns jovens dentro do programa [que] aguardavam a chegada dos artistas", que irrompem no largo "com bandeiras (vermelha, negra, amarela, verde), com instrumentos musicais, com um grande letreiro onde se lia 'Comunidade Oficina Samba Saúda A Revolução Portuguesa e Pede Passagem'" (Porto, 1975b, p. 15), dirigindo-se em seguida, com o público a reboque, ao teatro municipal S. Luiz, a escassos metros do referido largo.

A análise da encenação explora com maior detalhe e sofisticação a dramaturgia do espectáculo: "O homem está no centro das coisas. É esta concepção antropomórfica que José Celso vai seguir e sublinhar", um homem/Galileu "trabalhador incansável, cientista que assume um combate político, animal sensual e amante da vida" (Porto, 1975b, p. 15). Relaciona a natureza feérica do espectáculo com o simbolismo do círculo

[...] do sistema ptolomaico, primeiro, copérnico, depois; Galileu como centro, e depois como parte como símbolo do poder do homem contra o sistema; o movimento constante do espectáculo como símbolo de que tudo se move, asserção que Galileu é obrigado a renegar; a interligação, nem sempre correcta, de objectos e de sinais de várias épocas

(desde a máscara antiga do Papa até à saudação nazi, passando pelo retrato de Nixon e pela voz de Salazar) como símbolo de que esse movimento é também histórico; o uso do objecto como símbolo da materialidade [...] (Porto, 1975b, p. 15).

Paralelamente, refere a "actualização política da peça (cena da tortura marcada por experiências vividas, última cena em que os actores mostram os passaportes com os quais já não podem entrar no seu país)" (Porto, 1975b, p. 15). Apesar de considerar que o espectáculo é muito prejudicado tanto pela desadequação dos "veludos e [d]os dourados" daquela sala, como pelo simplismo de algumas soluções e pela "tentação de tornar directo e imediato o que deve ser distanciando e crítico", salienta as soluções bem conseguidas, nomeadamente na cena do Carnaval "que aparece como desmascaramento do real; o diálogo do Papa com o Inquisidor-Mor em que aquele surge nu em cena e à medida em que vai sendo vestido e paramentado vai-se distanciando de Galileu" e na "imagem admirável [...] do poder hierarquizado em que os actores se colocam em forma de pirâmide, com o Papa no vértice e os trabalhadores na base" (Porto, 1975b, p. 15). Em suma, o reconhecimento de limitações, tanto do ponto da dramaturgia do espectáculo como da encenação e da representação, não impede Carlos Porto de reconhecer a "encenação rigorosa do texto à luz das teorias brechtianas" (Porto, 1975b, p. 15). Produção polémica e com uma "leitura irregular, por vezes primária, por vezes profunda", na sua crítica a este "Brecht com samba dentro", Carlos Porto resgata este espectáculo da "indiferença e [d]o desinteresse com que foi recebido" (Porto, 1975b, p. 15) na Lisboa de 75, fixando-o também para memória futura – com um nível de detalhe e uma qualidade descritiva sem igual – com que se faz a história do teatro.

6 Variações sobre um tema: de uma ideia a um programa para o teatro

A partilha de uma preocupação e um sentido ético sobre o teatro une Carlos Porto e Mário Sérgio. Ambos pugnam por um teatro reflexivo, comprometido com a actualidade revolucionária,

que possa contribuir para o esclarecimento do público e para o despertar da consciência política dos espectadores. Percebe-se, contudo, uma diferença entre Porto e Sérgio no que ao “factor de ponderação” deste parâmetro diz respeito: o peso relativo da relevância política do espectáculo é mais determinante para Sérgio que para Porto.

A matriz ideológica da crítica de Mário Sérgio parece restringir a amplitude e diversidade dos seus critérios de análise, mostrando-se, nesta medida, mais dogmático que Porto. Os espectáculos têm o dever de contribuir para a construção de uma sociedade nova e de um espectador de teatro consciente e chamar a atenção do público para as contradições da sociedade burguesa. O teatro tem a missão de ensinar “o utensílio-arma” (Sérgio, 1975a, p. 15) que é o materialismo dialéctico enquanto instrumento de pensamento. Quando assim não é, como sucedeu no *Galileu Galilei* de José Celso, incorre-se na demagogia e no oportunismo. O foco quase exclusivo nesta dimensão ética do teatro resulta num certo maniqueísmo e monolitismo crítico, pouco atento às nuances e a outros critérios (estético, performativo, etc.) de análise.

Comparativamente, a crítica de Carlos Porto revela maior grau de sofisticação. Desde logo, o alinhamento político-ideológico do espectáculo não subjuga a apreciação de outras qualidades, como se pode ver na crítica a *Uma no cravo outra na ditadura* a propósito das interpretações. Além disso, os elementos de análise do espectáculo são mais diversificados. Veja-se, por exemplo, o lugar que a análise do público ocupa nas suas críticas (em *Terror e miséria no III Reich* e em *A excepção e a regra*) ou a forma como analisa o “entremez” no Largo do Camões que antecedeu o *Galileu Galilei* de José Celso. Nas críticas a este espectáculo, ainda que Mário Sérgio se refira ao “sistema de sinais” (Sérgio, 1975a, p. 15), é Carlos Porto quem utiliza com maior eloquência e destreza essa ferramenta conceptual e instrumento de análise que é a semiologia, quando estabelece

relações entre o texto e a encenação a propósito do círculo e da movimentação cénica, no diálogo entre o Papa e o Inquisidor-mor ou na actualização política do texto brechtiano.

Em contrapartida, Mário Sérgio revela-se menos dirigista que Carlos Porto a propósito do debate que sucedeu ao espectáculo *A excepção e a regra*, em Almada. Sérgio valoriza o facto de ter havido debate (algo que, durante a ditadura, poderia levantar graves problemas¹³). Neste sentido, apesar da rigidez de critérios conducente a um certo monolitismo crítico que referimos antes, o crítico do *República* acaba por se mostrar mais “aberto” e com maior predisposição ao diálogo que Carlos Porto. Tratando-se da primeira representação de Brecht em liberdade, feita ademais por um grupo de teatro amador, o parecer de Carlos Porto não promove o debate nem projectos análogos com textos de Brecht: “Este espectáculo veio comprovar [que] [...] o teatro político exige uma eficácia e um rigor sem os quais acaba por ser contraproducente. E os textos de Brecht, mesmo os mais simples e lineares, exigem essa eficácia e esse rigor” (Porto, 1974d, p. 7).

Na intercepção entre a diversidade e a rigidez de critérios de avaliação e a maior ou menor abertura a diferentes modos de pensar, é possível destringir dois perfis intelectuais semelhantes, mas que se posicionam de modo ligeiramente distinto. Havendo uma convergência a respeito de uma ideia de teatro, profundamente ancorada numa visão ética da arte, e até numa estratégia para a sua materialização – por exemplo, ambos defendem a necessidade imperiosa da nacionalização do teatro –, é Carlos Porto quem demonstra ter, para lá das ideias, um projecto, mais concreto e holístico, a implementar. Prova disso é a publicação dos “12 pontos sobre o teatro português” e de um “programa para o teatro nacional” logo em Maio de 1974. Neste programa prefigura o novo Teatro Nacional como um “um centro irradiador de cultura [...] que deverá dispor de biblioteca, filmoteca, discoteca especializada

¹³ Recordamos, por exemplo, o incidente que ocorreu em Cascais a propósito do pedido à direcção do Teatro Experimental de Cascais (TEC) feito pela CDE – Comissão Democrática Eleitoral para realizar uma sessão no Teatro Gil Vicente em 22 de Outubro de 1969 (ver Sousa, 2023, p. 70).

e destinada não apenas aos estudiosos mas a toda a gente"; prevê, para "lallém da companhia principal [...] um grupo de teatro experimental e ainda um grupo itinerante" (Porto, 1974e, p. 6). Inflexível quanto à missão do teatro "ao serviço do povo", declara taxativamente: "[t]udo o que pretender fugir a este axioma, que não poderá deixar de ser dogmático, constituirá uma traição ao país e ao Movimento das Forças Armadas" (Porto, 1974e, p. 6). O modelo a seguir é o de Giorgio Strehler e Paolo Grassi para o Piccolo Teatro de Milão, citado pelo crítico portuense. Um teatro centrado no espectador, com espectáculos de grande qualidade, mas acessível a todos; um teatro que não é escapista, nem críptico, nem de excepção, mas exemplar. Um teatro vivo.

7 Conclusão

Através da análise das críticas de teatro de Carlos Porto e Mário Sérgio publicadas durante o PREC foi possível identificar algumas linhas de força no debate sobre o papel do teatro na revolução portuguesa. A nível temático, ressaltaram os textos sobre o teatro de revista e sobre Brecht. Enquanto, no primeiro caso, apesar de ligeiras divergências, se observa um consenso na apreciação dos espectáculos, em que o binómio revolução/reacção domina o discurso, no segundo caso a análise comparativa dos textos demonstra as nuances ao nível dos critérios de avaliação, da natureza dos discursos críticos e do próprio objectivo do acto teatral. Assim, sendo evidente que, tanto Porto como Sérgio, vêem no teatro um meio para a libertação das classes trabalhadoras, enquanto este entende que os objectivos se cumprem na medida em que o acto teatral leva ao pensamento crítico, para aquele esse objectivo não pode ser um fim em si mesmo, dado que, em algumas circunstâncias a natureza desse debate pode ser contraproducente. Nesse sentido, o discurso aparentemente monolítico, recorrendo a um repertório menos diversificado de temas e ideias, e dogmático, na medida em que o factor decisivo da apreciação é a coerência política do teatro com o contexto histórico presente, de Sérgio acaba por revelar

maior abertura intelectual que a valorização do debate no final do espectáculo *A excepção e a regra* denota.

A distinção entre Carlos Porto e Mário Sérgio não se manifesta ao nível mais abstracto de uma ideia sobre o que deveria ser o teatro e qual o seu papel. Ambos valorizam a dimensão ética do teatro, um teatro *ao serviço* do povo. Há convergência tanto ao nível do repertório, como de modelos de gestão da actividade teatral. No entanto, com uma filiação político-partidária mais clara, Porto, nitidamente no centro do sistema teatral e sendo mais experimentado pensador desse mesmo sistema, está "um passo à frente" de Sérgio. O crítico do DL concretiza as suas ideias desde o início do PREC e por distintos meios. Mais do que um ideário, Carlos Porto apresenta um verdadeiro programa para o teatro português. É inevitável que essa passagem das ideias abstractas sobre o teatro às medidas concretas para a sua implementação acarrete ganhos e perdas. O compromisso com um projecto definido e o objectivo de o materializar pode restringir alguma da liberdade de actuação de quem o gizou (por exemplo, no sentido de uma maior contenção crítica, quando comparada com a virulência dos juízos de Mário Sérgio, como se viu a propósito do espectáculo *Português, escritor, 45 anos de idade*), mas também contribui para um posicionamento crítico mais consequente.

Cientes das limitações deste estudo, é possível estabelecer eixos de trabalho futuro, que contribuam para enriquecer o conhecimento sobre o debate acerca do papel (ou função) do teatro na construção da democracia portuguesa. Com afinidades políticas e ideológicas evidentes, é muito mais o que une Carlos Porto a Mário Sérgio do que aquilo que os separa. Para um retrato mais abrangente, afigura-se, portanto, imprescindível estudar o *corpus* de crítica de teatro de autoria feminina, particularmente a de Manuela de Azevedo, que além de ser a "decana" deste grupo discorda da proposta de nacionalização do teatro, e a de Maria Helena Da Mesquita. Com que frequência publicaram crítica de teatro? Terão visto os mesmos espectáculos que Porto e Sérgio?

Quais as ferramentas e os critérios que utilizam? Eis algumas das perguntas a que gostaríamos de responder no futuro próximo.

Financiamento

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto Performance e Teatro no PREC «2023.10644.25ABR» DOI <https://doi.org/10.54499/2023.10644.25ABR>.

Agradecimentos

Queremos agradecer os importantes contributos das investigadoras Ariadne Nunes (recolha de dados e revisão do texto) e Andresa Fresta Marques (recolha e organização do conjunto de dados) para este artigo.

Fontes documentais

ANÓNIMO. Atribuídos os prémios relativos a 1974. *Diário de Lisboa*, Lisboa, p. 14, 20 jun. 1975.

AZEVEDO, Manuela de. A favor ou contra a nacionalização do teatro. *República*, Lisboa, p. 8, 19 maio 1975.

PORTO, Carlos. 12 pontos sobre o teatro português. *Diário de Lisboa*, Lisboa, p. 4, 3 maio 1974a.

PORTO, Carlos. Teatro vivo. Os criadores, as ideias, os factos. *Flama*, Lisboa, p. 57, 10 maio 1974b.

PORTO, Carlos. Teatro vivo. Os criadores, as ideias, os factos. *Flama*, Lisboa, p. 57, 17 maio 1974c.

PORTO, Carlos. Não digas nunca: "é natural". *Diário de Lisboa*, Lisboa, p. 6, 15, 21 maio 1974d.

PORTO, Carlos. Programa para o teatro nacional. *Diário de Lisboa*, Lisboa, p. 6, 29 maio 1974e.

PORTO, Carlos. Em nome da Liberdade. *Diário de Lisboa*, Lisboa, p. 6, 8 jul. 1974f.

PORTO, Carlos. Viagem ao fim do desespero. *Diário de Lisboa*, Lisboa, p. 6, 9 jul. 1974g.

PORTO, Carlos. Terror e misérias do fascismo. *Diário de Lisboa*, Lisboa, p. 7, 17 jul. 1974h.

PORTO, Carlos. A primeira revista de Portugal democrático. *Diário de Lisboa*, Lisboa, p. 24, 30 set. 1974i.

PORTO, Carlos. Os cravos e a ditadura. *Diário de Lisboa*, Lisboa, p. 6, 30 out. 1974j.

PORTO, Carlos. Ruth Escobar apresenta um espectáculo que fez história em Itália. *Diário de Lisboa*, Lisboa, p. 8, 23, 8 nov. 1974l.

PORTO, Carlos. Seminário Internacional de Teatro (em Madrid) – um exemplo a seguir. *Diário de Lisboa*, Lisboa, p. 6, 28 jan. 1975a.

PORTO, Carlos. Brecht com samba dentro. *Diário de Lisboa*, Lisboa, p. 15, 14 abr. 1975b.

PORTO, Carlos. O nacional cançonetismo e o teatro comercial ao ataque. *Diário de Lisboa*, Lisboa, p. 14, 5 maio 1975c.

PORTO, Carlos. A favor ou contra a nacionalização do teatro. *República*, Lisboa, p. 13, 9 maio 1975d.

PORTO, Carlos. A excepção (Brecht) e a regra (nós). *Diário de Lisboa*, Lisboa, p. 14, 13 out. 1975e.

SÉRIO, Mário. Brecht por operários e para operários. *República*, Lisboa, p. 5, 10 maio 1974a.

SÉRIO, Mário. Balada do tempo das esfinges. *República*, Lisboa, p. 6, 13 maio 1974b.

SÉRIO, Mário. O momento actual. *Expresso*, Lisboa, p. 24, 18 maio 1974c.

SÉRIO, Mário. O "Nacional-Revistismo" boceja. *República*, Lisboa, p. 7, 6 jul. 1974d.

SÉRIO, Mário. Na rota da mediocridade. *República*, Lisboa, p. 5, 8 jul. 1974e.

SÉRIO, Mário. Retrato de um escritor enquanto desesperado. *República*, Lisboa, p. 5, 9 jul. 1974f.

SÉRIO, Mário. A criança ou o mundo em botão. *República*, Lisboa, p. 5, 12 jul. 1974g.

SÉRIO, Mário. "A crítica da vida privada na Alemanha de Hitler". *República*, Lisboa, p. 8, 15 jul. 1974h.

SÉRIO, Mário. Renascimento da grande revista a portuguesa. *República*, Lisboa, p. 5, 26 set. 1974i.

SÉRIO, Mário. Uma revista com um "certo" toque de classe. *República*, Lisboa, p. 5, 11 nov. 1974j.

SÉRIO, Mário. O Galileu de Brecht ou a tranquilidade da razão. *República*, Lisboa, p. 15, 1 abr. 1975a.

SÉRIO, Mário. O reaparecimento do Grupo 4 pós 25 de Abril. *República*, Lisboa, p. 15, 7 abr. 1975b.

SÉRIO, Mário. A favor ou contra a nacionalização do teatro? *República*, Lisboa, p. 13, 12 maio 1975c.

SÉRIO, Mário. "Esconjuro menor e fúnebre ao luso fascismo". *República*, Lisboa, p. 5, 26 dez. 1974d.

SÉRIO, Mário. Artigo de constestação da Semana Brecht. *República*, Lisboa, p. 13, 1 out. 1975e.

Referências

- DORT, Bernard. *Leitura de Brecht*. Lisboa: Forja, 1980.
- MAGALHÃES, Paula Gomes; ROSA, Marta Brites. *Jornadas de Estudos de Teatro – (Re)Conhecer Osório Mateus*. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro, 2022. Disponível

em: https://ceteatro.pt/wp-content/uploads/2024/05/BROCHURA_Osorio_Mateus_web.pdf. Acesso em: 27 jul. 2025.

NUNES, Ariadne; SOUSA, José Pedro. Auto-retrato de uma atriz enquanto jovem: Entrevista a Manuela de Freitas. *Revista 2i: Estudos De Identidade E Intermedialidade*, [s. l.], v. 6, n. 10, p. 119-131, 2024. DOI: <https://doi.org/10.21814/2i.5822>.

PORTO, Carlos. *Em busca do teatro perdido*. v. II. Lisboa: Platano, 1973.

SÉRIO, Mário. *Sobre Brecht*. Lisboa: Ulmeiro, 1976.

SERÓDIO, Maria Helena. Carlos Porto: o imprescindível testemunho crítico. *Sinais de Cena*, [s. l.], n. 10, p. 7-10, 2008.

SOUSA, José Pedro. *Fazer Sonhar*. Teatro Experimental de Cascais (1965-2023). Cascais: Teatro Experimental de Cascais, 2023.

TORRES, Graça Margarida Ferreira Adónis. 2017. *Percursos do Teatro Universitário em Portugal (1974/1994)*. Tese (Doutoramento em História) – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2017.

Recursos digitais

ARQUIVO RTP. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt>. Acesso em: 8 ago. 2025.

CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO 2025 CETBASE. *Teatro em Portugal*. Disponível em: www.cetbase.pt. Acesso em: 8 agosto 2025.

FADDA, Sebastina. *Drama Online – Dramaturgia portuguesa dos séculos XX e XXI*. 2025. Disponível em: <https://www.dramaonline.pt/pt/autores/serio-mario>. Acesso em: 26 jul. 2025.

José Pedro Sousa

Investigador do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde é também professor auxiliar. Doutorada em Estudos de Teatro e mestre em Humanidades digitais, a sua investigação centra-se na história do teatro em Portugal e na edição crítica digital de textos de teatro de autores portugueses. É Investigador Responsável do projecto financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) Performance e Teatro no PREC (2023.10644.25ABR), membro da equipa editorial do *European Journal for Theatre and Performance*, da *European Association for the Study of Theatre and Performance (EASTAP)*, e coordenador do grupo de trabalho Digital Humanities in Theatre Research da *International Federation for Theatre Research (IFTR)*. Em 2023 publicou *Fazer Sonhar: Teatro Experimental de Cascais (1965-2023)*.

Paula Gomes Magalhães

Investigadora do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Doutorada e mestre em Estudos de Teatro pela mesma instituição, a sua investigação centra-se na história do teatro em Portugal, com especial enfoque na iconografia teatral e no teatro popular. É autora de diversas obras sobre o teatro português como *Teatro da Trindade 150 anos – O Palco da Diversidade* (2017) e *Sousa Bastos* (2018). É membro da direção executiva da revista *Sinais de Cena – Revista de Estudos de Teatro e Artes Performativas* e integra as Comissões de Acompanhamento e Avaliação da Direção Geral das Artes, para a área do teatro.

Endereço para correspondência

JOSÉ PEDRO SOUSA

joselououro@campus.ul.pt

PAULA GOMES MAGALHÃES

paulagomesmagalhaes@gmail.com

Como citar este artigo

Sousa, J., & Gomes Magalhães, P. Afinidade electivas: Carlos Porto, Mário Sérgio e uma ideia de (crítica de) teatro para a construção da democracia. *Estudos Ibero-Americanos*. <https://doi.org/10.15448/1980-864X.2026.148672>

Os textos deste artigo foram normalizados por Araceli Pimentel Godinho e submetidos para validação dos autores antes da publicação.